# MDCCC 1800

e-ISSN 2280-8841



Vol. 7
Luglio 2018

**Edizioni**
Ca'Foscari

**MDCCC 1800**

[online] ISSN 2385-3042

Rivista diretta da
Martina Frank

**Edizioni Ca' Foscari** - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia,
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
http://edizionicafoscari.unive.it/

# MDCCC 1800
Rivista annuale



**Redazione | Head office**
Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali
Dorsoduro 3484/D - 30123 Venezia, Italia
mdccc1800@unive.it

**Editore** Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it






Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i articoli pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.
Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all the articles published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/mdccc-1800/


**MDCCC 1800**
Vol. 7 – Luglio 2018
e-ISSN 2280-8841

# Sommario



URL http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/mdccc-1800/2018/1/
DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2018/07

**MDCCC 1800**
Vol. 7 – Luglio 2018

e-ISSN 2280-8841

# Un ritratto di Dante senza casa

Bruno Zanardi
(Università degli Studi di Urbino «Carlo Bo», Italia)

**Abstract** A small 19th century painting by an anonymous Master; a portrait of Dante, its subject; a note which reads 'E. Degas'. These three elements form the basis of the study presented in this paper, which relates to a painting whose extremely high quality is self-evident, executed in the manner of old starting from an *abbozzo*, as not always was customary in 19th century, a painting which was in turn taken from Dante's death-mask, which Degas among many other artists had drawn. Added to this is a small iconographical mystery: the poet's face as depicted here is different from the usual depiction of the angry, elderly Florentine poet in exile. Indeed it shows a youth whose expression is at once enigmatic and appeased: could he be the Dante of Purgatory, known, from the Divine Comedy's three *cantiche* to have been best loved by Degas? And if the author were not the youthful copyist Degas, is our painting then definitely by a French Master? Could the unique 'young Dante' be the work of a Nazarene or, rather, of a Purist? In short: 'a painting, the philology and perhaps a name'.

**Keywords** Dante's mask. Abbozzo. Delacroix. Ingres. Degas. Mussini. Paul Delaroche. Veit. Koch.

Il *Ritratto di Dante* qui reso noto per la prima volta è stato acquistato una trentina di anni fa a Roma sul mercato antiquario e oggi si trova in una collezione privata (figg. 1, 2). Si tratta di un piccolo dipinto (27 × 36 cm) eseguito a olio su una tela di lino. L'opera è senza cornice e si trova in ottimo stato di conservazione. Lo dimostra il suo *verso* mai foderato, quindi ancora inchiodato al telaio ligneo originale, quest'ultimo bloccato agli angoli da perni di legno (figg. 3, 16). Recentemente, ha avuto un intervento di manutenzione con cui è stata reintegrata a tono una piccola lacuna sul manto rosso del poeta.

L'opera non reca firma o altra traccia che ne attesti la paternità. Mentre, circa la sua data d'esecuzione, lo stile non facilmente identificabile, pur se chiaramente ottocentesco, consiglia di porlo per prudenza nel largo giro di anni che vanno dall'inizio del movimento dei Nazareni, con la fondazione della Lega di San Luca, nel 1809, all'entrata in crisi di quello del Purismo, con la prima Esposizione Nazionale tenuta a Firenze nel 1861.

Un dipinto adespota, quindi. Tuttavia, durante il detto intervento di manutenzione, dal sottile spazio tra telaio ligneo e *verso* della tela è uscito un piccolo biglietto (4,0 × 4,5 cm) con scritto a matita, in una vecchia grafia: «11. E. Degas» (fig. 17). Un biglietto che ovviamente non significa nulla perché privo di qualsiasi altro dato archivistico o materiale che lo sostenga, così da poterlo supporre solo traccia d'una inventariazione a uso privato, forse la trascrizione di una scritta presente sulla cornice in cui il dipinto era in origine contenuto, poi riutilizzata altrimenti. Resta però un fatto la sua presenza.

Inevitabile è stato perciò condurre nella direzione Degas indicata dal biglietto la ricerca dell'autore del 'Dante senza casa' anche perché proprio Edgar Degas tra il 1854 e il 1856 esegue in disegno un ritratto del poeta traendolo dal viso del busto in bronzo cinquecentesco di Dante già conservato nel Museo Borbonico di Napoli e oggi a Capodimonte ('Carnet' n. 28, f. 10, Bibliothèque Nationale de France; fig. 5a; 5b); viso che «credesi preso dalla maschera fatta sul suo cadavere», come scrive la guida del 1845 *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze* (figg. 4a; 4b).[1] Dove provenienza e data del disegno sono dimostrate da un insuperabile dato di fatto cronologico di cui

Grazie a Myriam Pilutti Namer, e a Valter Curzi, Roberto De Feo, Francesco Leone, Fernando Mazzocca, Francesco Porzio, Carlo Sisi e Ettore Spalletti; grazie anche a Cecilia Arata, Guido Briganti, Salvino Dattilo, Leone Di Castro e Silvana Zaccarelli.

1 Per i Carnets di Degas si veda Lemoisne 1921; Reff 1965. Così il testo della scheda di catalogo dedicata al disegno di Degas da Reff 1976, 2, 68 (*10): «A partial copy of an anonymous fifteenth-century bronze *Bust of Dante* (Naples Museum 403), showing the face alone, in profile to the left and titled up, as it appears in Dante et Virgile (Lemoisne 34); made from a replica or cast. Reworked in brown inck»; un'antologia dai Carnets in cui è riprodotto il foglio 10 con il disegno di Dante del carnet 28, *Les carnets de Degas* 2013, 60. Dei trentotto carnets rimasti dopo la morte di Degas ventinove sono conservati al Département des Estampes et de la Photographie della Bibliothèque nationale de France; in particolare il Carnet 28 è consultabile online in *Gallica*, `http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84387068?rk=600861;2` (2018-08-29).

**DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2018/01/001**
Submitted: 2018-03-22 | Accepted: 2018-05-14



Figura 1. Ritratto di Dante 'senza casa'. Olio su tela. Collezione privata

dirò dopo.

Ciò premesso, vista la centralità del problema delle maschere mortuarie del poeta nel problema attributivo del 'Dante senza casa', necessario diventa subito qui chiarire che due sono le maschere che prendo in esame.

Una è la stessa oggi esposta al Palazzo Vecchio di Firenze (figg. 4b, 6a, 8a, 12a), quella donata da Lorenzo Bartolini al pittore, cultore di Dante e occultista inglese, ma fiorentino d'adozione, Seymour Kirkup.[2] Dono che forse si spiega con la riconoscenza dello scultore per aver per primo avanzato l'inglese (con lui, Giovanni Aubrey Bezzi e Enrico Wilde) l'idea di restaurare gli allora illeggibili, perché ricoperti da uno strato di calce, affreschi eseguiti da Giotto intorno al 1335 nella Cappella della Maddalena al Bargello in cui molte fonti – da Filippo Villani a Giannozzo Manetti, fino a Vasari (1550 e 1568) – attestavano che il caposcuola fiorentino avesse tra l'altro dipinto un ritratto di Dante; restauro che sarà eseguito tra il 1840 e il 1842 da Antonio Marini e che riporterà in vista un inaspettato 'Dante giovane' lontanissimo da quello della maschera mortuaria, ma anche restauro che sarà chiacchieratissimo, accusato come fu il Marini di aver causato la caduta di un occhio dal viso del poeta (figg. 14a, 14b).[3]

Maschera di Dante già Bartolini che, divenuta per tutti la 'maschera Kirkup', sarà in fine donata al Comune di Firenze dalla moglie dell'inglese per il tramite di Alessandro D'Ancona, l'insigne dantista che nella «Lettera al sindaco di Firenze» del 31 marzo 1911 con cui accompagna la donazione, ne racconta (anche sulla base degli studi di Corrado Ricci) la complessa storia.[4] Avrebbe trovato Bartolini la maschera a Ravenna verso il 1830 e sarebbe stata il calco in gesso del viso del poeta come scolpito da Tullio Lombardo quando il padre, Pietro Lombardo, nel 1481 restaura il sepolcro di Dante a Ravenna, restauro poi completamente rifatto tra il 1780 e il 1781 da Camillo Morigia. Busto che Tullio Lombardo avrebbe realizzato sulla base di una memoria locale tràdita dell'aspetto del poeta quando negli ultimi anni della sua vita aveva vissuto alla corte di Guido Novello da Polenta. Un uomo in là con gli anni, col viso segnato dalle rughe, un gran naso aquilino, zigomi pronunciati, occhi rotondi e una espressione austera; né però non osservando che se senz'altro vera è la notizia della memoria nei ravennati del viso del poeta, quel viso è anche lo stesso, come peraltro in molti hanno già osservato, descritto dal Boccaccio nel 1351, eccezion fatta per la barba, che peraltro non compare in alcun ritratto del poeta, a cominciare da quello di Giotto.[5]

2 La complicata storia della maschera in D'Ancona, «La Maschera di Dante» (1911), in D'Ancona 1912, 559-68.

3 Per evitare che il restauro degli affreschi del Bargello fosse questione solo inglese, si intromise il marchese Paolo Feroni, così che alla fine il lavoro venne finanziato dall'amministrazione lorenese e venne seguito da una Deputazione composta da Ramirez di Montalvo, direttore dell'Accademia di Belle Arti, Girolamo Bollati Nerli, direttore delle Regie Fabbriche, lo stesso Feroni, con Bartolini e Bezzi; la vicenda in Barocchi 1985, 153 ss.; ma si veda anche: Baruffi (1841). «Scoperta del Ritratto di Dante Alighieri dipinto da Giotto». Baruffi 1841, 2: 1153-7; Baruffi (1841). «Da Torino a Firenze nell'autunno dell'anno 1841». Baruffi 1841, 2, 1197-275: 1249; Milanesi 1906, I, 413-28: 413 ss.; del danno fatto al ritratto dal Marini scrive Kirkup a Gabriele Rossetti. Cf. Rossetti 1901 (Appendix, «N° 3 From Three letters from Seymour [Barone] Kirkup to Gabriele Rossetti»), 147-54: 148; ne parla anche «Il vero ritratto giottesco di Dante» 1901 in D'Ancona 1912, 531-8, in particolare 533 s. e 554. Prende in esame il ritratto del Bargello, anche con confronti fotografici, Holbrook 1911, 73-150.

4 D'Ancona 1912, 559-68. Per le maschere di Dante (con anche confronti fotografici) si veda anche Holbrook 1911, 36-52; su Seymour Kirkup si veda Artom Treves 1953, 81-7.

5 «Il suo volto fu lungo, e il naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccioli, le mascelle grandi, e dal labro di sotto



Figura 2. Ritratto di Dante 'senza casa' (part.)

L'altra maschera mortuaria di Dante è quella napoletana appena detta. Quindi non una maschera propriamente tale, bensì il viso del busto farnesiano in bronzo del poeta, per tradizione antica ritenuto copia della maschera «fatta sul suo cadavere» (figg. 4a; 5a; 9a; 10a).[6] Viso/maschera da cui Degas, sempre come appena detto, trae il ritratto di Dante che peraltro bene si adatta anche alla maschera Kirkup (figg. 5a, 5b, 6a, 6b). Quel che dimostra come la maschera di Bartolini, che sarebbe calco del busto ravennate di fine Quattrocento, e il viso cinquecentesco del bronzo napoletano siano tra loro del tutto simili, a conferma del dipartirsi l'intera iconografia di Dante da un comune modello (figg. 4a, 4b).

Dato di fatto, quello appena detto, che consente di sottolineare l'anomalia iconografica del Dante 'senza casa' qui in discussione. Anomalia che viene dall'essere il poeta raffigurato come un uomo ancora giovane e con una espressione serena, se non direttamente tra ineffabile e enigmatica,pur conservando il profilo adunco come dallo speciale 'protocollo-maschera' (figg. 1, 2). Quindi un Dante che non è il consueto e austero uomo aquilino d'età che ci ha consegnato una tradizione plurisecolare, e nemmeno è il giovane poeta affrescato da Giotto al Bargello.

Infine avverto che nei confronti fotografici ho talvolta modificato la postura originaria delle immagini delle opere, ruotandole, ossia inclinandole, eccetera. Una libertà, prima che mia, dei pittori antichi che, come attesta la trattatistica tecnica storica, normalmente usavano i loro disegni nel modo che volta a volta serviva loro, quindi appunto ruotandoli, ponendoli in controparte, eccetera.

## Termini del problema

### 1 Alcuni dati tecnico-esecutivi relativi al Dante 'senza casa'

- La tela di supporto in lino ha una sottile imprimitura bianca *à la céruse*, tecnica di preparazione delle tele per la pittura a olio soprattutto diffusa tra Sette e Ottocento, in particolare in Francia, ma non solo.
- La radiografia legge la presenza sulla imprimitura di un abbozzo in chiaroscuro di grande forza e sicurezza (figg. 3, 10b),
- abbozzo la cui – ripeto – grande forza e sicurezza si trasferiscono nel dipinto: bastino la ferma nettezza sul fondo monocromo della fisionomia del poeta o la perfetta definizione del serto di alloro che ne cinge la testa (figg. 1, 2).
- La presenza di un abbozzo steso sulla preparazione dice il dipinto eseguito secondo una tecnica tipica della pittura antica, cioè usando l'abbozzo come guida per la realizzazione finale in colore dell'opera;
- colore sovrapposto appunto sull'abbozzo da chi ha dipinto il Dante per successive e sottilissime stesure di colore sovrapposte una sull'altra con tale abilità che solo usando una lente si possono osservare le tracce lasciate dal pennello con cui ha lavorato.
- Ciò fa sì che la pellicola pittorica risulti talmente 'unita' da far sembrare il ritratto come un'opera su tavola, se non quasi uno smalto.

### 2 Degas e le tecniche antiche della pittura

- Nota è la passione di Degas per le antiche tecniche della pittura, la stessa di cui si dice in molte testimonianze coeve.
- Né si tratta di un fatto isolato tra i pittori dell'Ottocento, essendo ampiamente risaputo l'interesse di questo secolo per le tecniche antiche: basti in questo senso la ripresa 'ideologica' che ne fanno i Nazareni.
- Un interesse ribadito anche dal comparire in quegli anni d'un sempre maggior numero di riedizioni degli antichi trattati della pittura.
- Senza qui ricordare il monumentale lavoro degli *Original Treatises* raccolti dalla Merrifield nel 1849, per tutti cito la ripubblicazione del *Libro dell'Arte* di Cennino curata nel 1821 dal Cavalier Tambroni,[7]
- testo che nel 1858 sarà tradotto in francese (con una premessa dello stesso Tambroni) da Victor Mottez, pittore classicista che fu in stretti rapporti con Ingres e che affrescò la

era quel di sopra avanzato; e il colore era bruno, e i capelli e la barba spessi, neri e crespi, e sempre nella faccia malinconico e pensoso», *Trattatello in laude di Dante* (Boccaccio [1351-1366] 1974, 3, §§ 68-79, spec. § 68).

6 Ajello et al. 1845, 2: 155; per una disamina del bronzo di Napoli vedi anche Holbrook 1911, 57-64.

7 Merrifield 1849. La prima edizione a stampa de *Il Libro dell'Arte* di Cennino Cennini è del 1821 (*Il Libro dell'Arte* 1821); in particolare, sulla fortuna di Cennino, oltre all'edizione del cavalier Tambroni, si veda Mellini 1964, 1965.

Cappella di San Martino al Saint-Sulpice negli anni cui nella stessa chiesa lavora Delacroix.[8]

- Ciò per dire che è quasi certamente quella di Mottez l'edizione posseduta da Degas di cui parla la nipote dell'artista, Jeanne Fevre (1949), scrivendo nelle sue memorie che tra i libri tenuti dal celebre zio «dans la mansarde» in cui va abitare quando, nel 1855, lascia la casa di famiglia,ve ne erano molti sulla tecnica del dipingere e in particolare «le traité étonnant du Cennino Cennini» (Fevre 1949, 2: 23-31, spec. 26),
- senza però escludere del tutto che Degas potesse aver letto Cennino già nell'edizione del Tambroni, quindi prima del 1858, vista la sua buona conoscenza dell'italiano.
- Mentre Ernest Rouart, nel racconto fatto a Paul Valery di quando, nel 1897, sotto la guida di Degas copia al Louvre *La saggezza che scaccia il vizio* del Mantegna (= *Il trionfo della virtù*), gli dice che mentre lui eseguiva la copia, Degas ne faceva nel suo studio una solo in chiaroscuro traendola da una fotografia, inoltre aggiungendo che l'artista molto gli parlava delle tecniche antiche:

> Il avait alors sur le coloris et sur son emploi dans le tableau des théories qu'il m'exposait avec complaisance [...], les dessous en camaïeu [= l'abbozzo, n.d.t.], les glacis [= le sovrapposizioni dei colori, n.d.t.], etc. [...]. Son admiration pour le coloris et la technique des anciens le poussait beaucoup à faire des recherches en ce sens, et à échafauder théories et systèmes sur l'exécution naturelle de la peinture, sur le métier, comme il disait. (Valéry 1939, 102-110: 108)

- Né inoltre ricordando la complessissima progettazione e messa in opera della *Famiglia Bellelli*, realizzata da Degas in dieci anni (1858-1867) di disegni di progetto, bozzetti e prove al vero, non diversamente da quanto la trattatistica tecnica storica (Cennino, Vasari, Armenino, Lomazzo, eccetera) prescrive su come le opere andassero prima progettate in disegno e poi realizzate in pittura.[9]

## 3 Abbozzo e pittura unita

- Circa l'abbozzo del ritratto di Dante rivelato dalla radiografia, Eugène Delacroix nel suo *Journal* (10 giugno [ma luglio] del 1847) attesta come ancora in quel tempo ne fosse normale l'uso:[10]

> Fait la Madeleine dans le tableau sus dit. Se rappeler l'effet simple de la tête: elle était ébauchée d'un ton très gris et éteinte. J'éte incertain si je la mettrais dans l'ombre davantage, ou si je mettrais des clairs plus vivs: j'ai légèrement prononcér ces derniers sur cette masse, et il a souffi de colorer avec des tons chauds et reflétés toute la partie ombrée; et, quoique le clair et l'ombre soient presque de même valeur, les tons froids de l'un et chauds de l'autre suffisent à accentuer le tout. Nous disions avec [Frédéric] Villot le lendemain, qu'il faut bien peu de chose pour faire de l'effet de cette manière. En plein aire surtout, cet effet est des plus frappants.

- Mentre a proposito dell'aver nascosto la fatica delle pennellate, come ho prima osservato accadere nella perfetta pellicola pittorica del Dante 'senza casa', sempre Delacroix così scrive della «touche» (= pennellata) nel solito suo *Journal* (13 gennaio 1857):[11]

8 Mottez 1858; a proposito di Mottez e dell'interesse per le tecniche antiche: «En 1832 [...] une phalange de peintres français, presque tous élèves d'Ingres, vit en Italie, admirant, comprenant l'art primitif; les uns cherchèrent, avec Mottez, à resusciter l'art de la fresque, les autres se contentent de copier avec intelligence les grands cycles d'Assise, Pise et Florence» (Lamy 1924, 379-86: 380).

9 Sulla complessa realizzazione *more antiquo* di *La famiglia Belelli*, per tutti: *La famiglia Belelli* 2005.

10 *Journal de Eugène Delacroix* 1893, 320 s., 10 juin [juillet] 1847.

11 *Journal de Eugéne Delacroix* 1893, 210 s., 3 javier 1857.



Figura 3. Radiografia del Ritratto di Dante ‘senza casa’

> Beaucoup de maitres on évité de la faire sentir, pensant sans doute se rapprocher de la nature, qui effectivement n’en présente pas. La touche est un moyen comme un autre de de contribuer à rendre la pensée dans la peinture. Sans doute une peinture peut être très belle sans montrer la touche, mais il esty puéril de penser qu’on se rapproche de l’effet de la nature en ceci: car il est bon nombre de tableaux dont la touche est complètement absente, mais qui sont loin d’être finis.

## 4 Tre coincidenze

- Prima coincidenza è che l’abbozzo del ritratto di Dante ‘senza casa’ messo in vista dalla radiografia appare nei fatti ancora più simile al viso del poeta nel busto in bronzo di Napoli di quello reso in pittura (figg. 10a, 10b).
- Seconda coincidenza è che la preparazione della tela su cui è dipinto il nostro Dante sia stata realizzata, come detto, «à la céruse»,
- e che così Ambroise Vollard ricordi Degas a proposito di questo tipo di preparazione:

> Degas avait horreur de la science: – On ne saura jamais, aimait-il à répéter, tout le mal que la chimie a fait à la peinture. Voyez cette toile, comme la couleur à craqué; qu’est-ce qu’ils ont bien pu encore avoir fourré là-dedans? –.Mais, cette fois, il dut ce rendre compte que c’était à lui-même qu’il devait s’en prendre pour avoir peint sur une préparation à la céruse, trop fraîche. (Vollard 1924, 76)

- Terza e ultima coincidenza è che anche il bozzetto della testa di Dante realizzato da Ingres per la sua «Apoteosi di Omero» del 1827 viene da una maschera mortuaria del poeta,
- quel che non accade, ad esempio, per il Dante del grande capolavoro di Delacroix *La barca di Dante* dipinto nel 1822, forse perché a Ingres è possibile vedere e disegnare quella maschera a Firenze quando, nel 1820, vi si trasferisce da Roma chiamato dall’amico Lorenzo Bartolini,
- maschera che se non era quella donata dallo scultore a Kirkup, visto che Bartolini, stando al D’Ancona, ne entrerà in possesso solo «verso il 1830»,[12]

12 D’Ancona 1912, 564.



Figura 4a. *Busto in bronzo di Dante*. Napoli, Museo di Capodimonte, già al Museo Borbonico (part.)

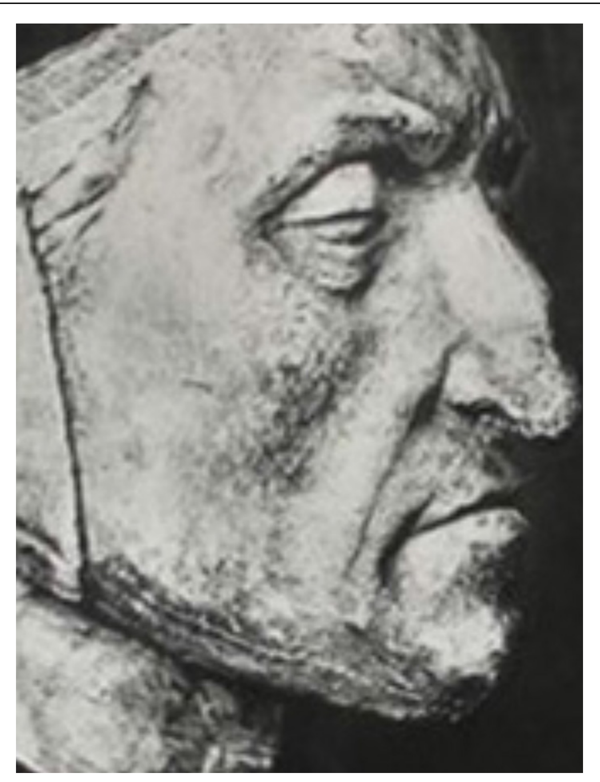


Figura 4b. *Maschera mortuaria di Dante già Kirkup*. Gesso. Firenze, Palazzo Vecchio

– poteva benissimo essere la maschera donata nel 1555 dall'allora arcivescovo di Ravenna Pier Donato Cesi al Gianbologna e da questi passata a Pietro Tacca che aveva concesso ai propri allievi di farne liberamente calchi, come racconta Corrado Ricci ripreso dal D'Ancona.[13]
– Se poi il bozzetto per la Apoteosi di Omero – lo sottolineo – non ha rapporto alcuno di arte e di pittura con il Dante 'senza casa', è però probabile fosse tra le opere viste da Degas nello studio di Ingres quando, nel 1855, vi si reca reverente (nel racconto di Paul Valery) con Edouard Valpinçon,[14]
– bozzetto che comunque è tra i dipinti di Ingres acquistati da Degas alla fine dell'Ottocento per la propria collezione.[15]

## 5 Degas copista

– Fatto ampiamente risaputo è che Degas già nel 1853, appena finito il liceo e matricola di Giurisprudenza, inizia a fare copie da dipinti antichi, al Louvre, e da incisioni, alla Biblioi téque Nationale de France,
– mentre nel racconto fatto dalla Fevre dei viaggi in Italia dello zio negli anni della sua formazione compaiono moltissimi nomi di artisti copiati da Degas in vari paesi e città,[16]
– ed è questa la parte della produzione artistica del francese forse meno conosciuta.[17]
– Mentre ben risaputa, circa Degas e le copie, è la risposta da lui data alla domanda di Vollard su come si impara a dipingere (Vollard 1924, 64):

13 Ricci 1891; D'Ancona 1912, 563.

14 Valéry 1938, 26. Circa l'ammirazione di Degas per Ingres si veda Fevre 1949, 26 e nota 1 (di P. Borel), 70.

15 I bozzetti di Ingres posseduti da Degas, compresi quelli per *l'Apoteosi di Omero* e in particolare il bozzetto del *Dante*, sono riprodotti in Dumas 1997, 31, fig. 36, e in *The Private Collection of Edgar Degas* 1997, 70, fig. 625.

16 Fevre 1949, 28, ma soprattutto: cap. 3, «La passion de l'Italie», 33-45.

17 Sull'argomento vedi Walker 1933, ma soprattutto Reff 1963 e anche *Degas e l'Italia* 1984.



Figura 5a. *Busto in bronzo di Dante*. Napoli, Museo di Capodimonte, già al Museo Borbonico (part.)



Figura 5b. E. Degas, *Profilo di Dante*. Disegno, BnF, Carnet 28, f. 10



Figura 6a. *Maschera mortuaria di Dante già Kirkup*. Gesso. Firenze, Palazzo Vecchio



Figura 6b. E. Degas, *Profilo di Dante*. Disegno, BnF, Carnet 28, f. 10



Figura 7a. E. Degas, *Profilo di Dant*e. Disegno, BnF, Carnet 28, f. 10



Figura 7b. Ritratto di Dante ‘senza casa’ (part.)



Figura 8a. *Maschera mortuaria di Dante già Kirkup*. Gesso. Firenze, Palazzo Vecchio



Figura 8b. Ritratto di Dante ‘senza casa’ (part.)



Figura 9a. *Busto in bronzo di Dante*. Napoli, Museo di Capodimonte, già al Museo Borbonico (part.)



Figura 9b. Ritratto di Dante ‘senza casa’ (part.)



Figura 10a. *Busto in bronzo di Dante*. Napoli, Museo di Capodimonte, già al Museo Borbonico (part.)



Figura 10b. Radiografia del Ritratto di Dante ‘senza casa’ (part.)



Figura 11a. E. Degas, *Profilo di Dante*. Disegno BnF, Carnet 28, f. 10



Figura 11b. E. Degas, *Ritratto di J.G. Tourny in veste di Dante*. Olio su carta. Ubicazione ignota (part.)



Figura 12a. *Maschera mortuaria di Dante già Kirkup*. Gesso. Firenze, Palazzo Vecchio

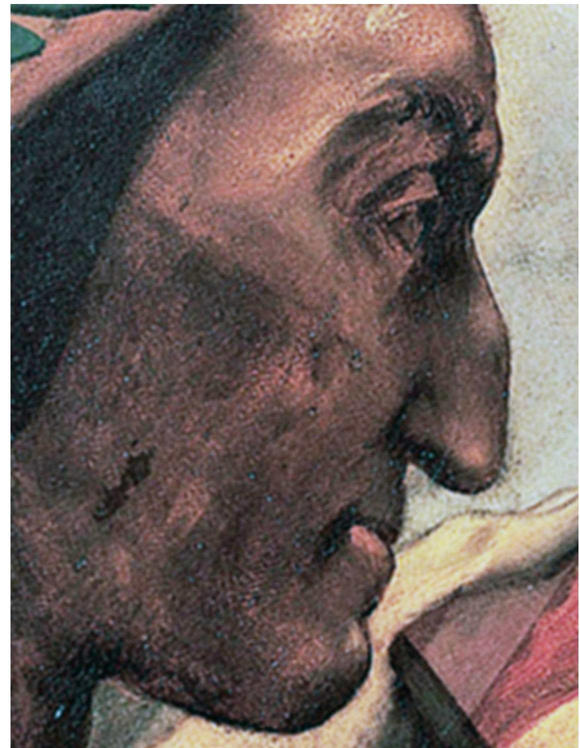


Figura 12b. J.A.D. Ingres, *Profilo di Dante*. Studio per la Apoteosi di Omero. Olio su tela. Copenhagen, Ordrupgaard Museum (part.)

 e-ISSN 2280-8841



Figura 1. Eugène Delacroix, *Cripto-ritratto di Chopin in guisa di Dante*. Disegno. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins

> Il faut copier et recopier les maîtres, et ce n'est qu'après avoir donné toutes les preuves d'un bon copiste qu'il pourra raisonnablement vous être permis de faire un radis d'après nature.

## 6 Degas a Napoli e il disegno del viso di Dante

- Dal 1854 al 1858 consuete, pur se intermittenti, sono le presenze di Degas a Napoli dove vive il nonno dell'artista, Hilaire De Gas, banchiere, fuggito dalla Francia alla fine del Settecento inseguito dai rivoluzionari e del quale egli esegue nel 1857 un celebre ritratto «non finito».
- Città, Napoli, in cui Degas si conferma nella ammirazione tanto per la pittura dei grandi maestri italiani, quanto della scultura antica e dei mosaici, come racconta Paul-André Lemoisne, cioè chi, tra il 1946 e il 1949, realizza il poderoso catalogo in quattro volumi delle opere dell'artista francese:

> Dès 1854 nous trouvons trace d'un voyage à Naples. Des notes hâtives jetées sur un carnet, nous renseignent sur ses premières impressions […]. Mais biens d'autres régals que ces de la nature l'attendaient et il découvrait avec des jeux tout neufs ce Musée de Naples qui enchanta sa jeunesse. Dans la salle des chef-d'œuvre, il notait même quelques-uns des tableaux qui le frappaient le plus le poète Tebaldo, de Raphaël, le Leon X, peint par Del Sarto, d'après Raphaël, la Vierge à la longue cuisse, de Jules Romain, le Paul III avec un cardinal et un seigneur du Titien […], la Zingarella et un mariage de Sainte Catherine du Corrège […]. Sautant de la peinture à la sculpture, de la sculpture à la mosaïque il s'exclamait «comment oublier que l'antique, l'art le plus fort est le plus charmant! (Lemoisne 1946-1949, 1: 16 s. e 223 nota 23)[18]

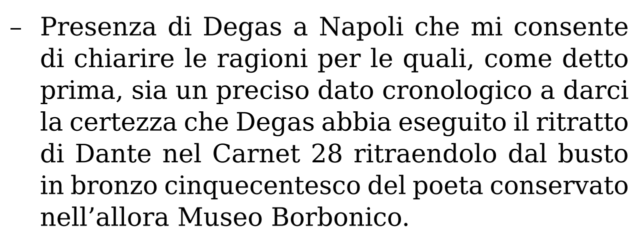
18 Lemoisne 1946-1949, I, 16 s. e 223, n. 23.



Figura 14a. Giotto, *Ritratto di Dante*. Affresco. Firenze, Cappella della Maddalena al Bargello (part.)




Figura 14b. Giotto, *Ritratto di Dante*. Litografia dal disegno Kirkup del 1840, frontespizio dell'edizione di Niccolò Tommaseo e note di Ugo Foscolo, per Orlandi. Londra 1844, terzo tomo



- Presenza di Degas a Napoli che mi consente di chiarire le ragioni per le quali, come detto prima, sia un preciso dato cronologico a darci la certezza che Degas abbia eseguito il ritratto di Dante nel Carnet 28 ritraendolo dal busto in bronzo cinquecentesco del poeta conservato nell'allora Museo Borbonico.
- È infatti lo stesso Degas a scrivere «Rome 1857» nel verso della carta (poi messa con un restauro su tela) in cui esegue un cripto-ritratto dell'amico pittore e incisore Joseph G. Tourny, raffigurandolo in guisa di Dante e prendendone il profilo dal Carnet 28 (fig. 11a, 11b).
- Se a questo si aggiunge che solo il 4 agosto 1858 Degas arriva a Firenze dalla zia Laure, che in quella città vive col marito Gennaro Bellelli, la casa in cui Degas matura l'idea di dipingere «La famiglia Bellelli»,
- quindi arriva un anno dopo il 1857 nella città, appunto Firenze, dove poteva trovare un'altra maschera mortuaria del poeta,
- diviene fatto certo che il disegno sia stato eseguito a Napoli tra il 1854 e il 7 ottobre 1856, quest'ultima, data in cui lascia la città partenopea per andare a Roma dove resta dalla fine del 1856 a poco più della metà del 1858, quindi per tutto il 1857 del ritratto di Tourny.
- Né ometto di dire che anche il viso del poeta nella tela con *Dante e Virgilio* (come nel suo bozzetto su carta) conferma che Degas ne ha tratto il disegno dal busto napoletano (figg. 15a; 15b),
- questo perché il dipinto è con ogni certezza lo stesso citato nella lettera che l'11 novembre 1858 gli scrive suo padre in cui tra l'altro si legge: «Ta caisse de tableaux, dessins, livres et foullis est parvenue […]. J'ai montrè à M. Burel ton Dante».[19]
- Quindi un'opera sicuramente realizzata prima della sua andata a Firenze, cioè nei primissimi mesi del 1858 anche per l'alludere, Dante e Virgilio, al felice sodalizio (come peraltro è

19 La citazione in Reff 1976, 2, 68; vedi anche l'introduzione di Henry Loyrette in *Degas e l'Italia* 1984.

stato già detto da molti) che si forma in quei mesi tra lui e Gustave Moreau a Roma.
- Ma ancora, in margine al cripto-ritratto di Tourny reso da Degas in forma di Dante, osservo che quella dei cripto-ritratti era allora voga diffusa per ragioni tanto culturali, quanto politiche;
- ad esempio, anche Delacroix disegna un cripto-ritratto dell'amico Frédèric Chopin in veste di Dante raffigurandolo di profilo e laureato, Chopin esule come il poeta fiorentino (fig. 13).

## 7 Degas e Dante

- È la nipote di Degas a dire della ammirazione dell'artista per Dante e per la *Commedia* (Fevre 1949, 26):

> La Divine Comédie, cet incomparable chef-d'ouvre des tous les temps pour lequel Degas garda durant toute sa vie une si grande admiration!

- Ammirazione confermata dai disegni in cui dà volto a alcuni personaggi del poema dantesco come attestano vari *Carnets*,
- ricordando inoltre, ancora la Fevre, le costanti visite dello zio,durante il soggiorno a Firenze a casa Bellelli tra 1858 e 1859, alla Cappella della Maddalena del Bargello per vedere e rivedere il ritratto di Dante di Giotto,
- le visite a «l'homme rouge», per il manto rosso con il risvolto interno bianco fatto indossare al poeta dal caposcuola fiorentino che altrove Degas così implora: «Ah! Giotto laisse-moi voire Paris et toi Paris laisse-me voir Giotto» (fig. 14a).[20]
- Dando inoltre quasi per certo che Degas conoscesse i libri dei molti scrittori francesi (Balzac, Hugo, Lamartine, ad esempio) che negli anni trenta e quaranta dell'Ottocento scrivevano di Dante esule a Parigi, sulla scorta di fonti coeve o quasi al poeta fiorentino come Giovanni Villani e Boccaccio (Bec 1989).

## 8 Dante laureato

- Il Dante nel dipinto in esame è raffigurato con un serto d'alloro in testa, quindi è 'laureato' (figg. 1, 2),
- mentre non è laureato il Dante nel ritratto dipinto a fresco da Giotto al Bargello (fig. 14a).
- Ciò detto, la tradizione iconografica del Dante laureato viene con ogni probabilità dal ritratto eseguito da Domenico di Michelino nel 1465 (su disegno di Alessio Baldovinetti) e conservato nel Duomo di Firenze, opera in cui Dante è coronato d'alloro.
- Tradizione, per farne un solo esempio, che si ritrova nel Dante affrescato da Raffaello cinto d'alloro in due distinte scene delle Stanze: L*a Scuola di Atene* e *Il Parnaso*,
- ed è la nipote di Degas a scrivere che una delle prime visite fatte a Roma, quando vi arriva nell'autunno del 1856, è in Vaticano («Puis Det gas ira au Vatican. Il se trouvera en présence des peintures de Raphaël») (Fevre 1949, 35).

## Conclusioni. Il raro ritratto di un Dante purgatoriale?

Da tutto quanto detto sopra, se il *Ritratto di Dante* qui in esame fosse opera di Degas potrebbe solo essere un rarissimo dipinto da lui eseguito forse in Francia, oppure in Italia, ad esempio tra Napoli e Roma, durante la sua prima formazione. Quindi negli anni tra studio della pittura antica e fascino del classicismo ingresiano che vanno dal 1853, quando inizia a far copie tra il Louvre e la Bibliothèque Nationale, fino ai primi mesi del 1858 della nascita del suo sodalizio con Gustave Moreau, a Roma, e dell'influenza che questi ha su di lui.

Altra difficoltà è di natura iconografica. Per quale ragione Degas avrebbe dovuto dipingere un ineffabile e enigmatico Dante giovane e non l'austero e adunco uomo del busto di Napoli? Per una esercitazione? E se sì, perché realizzarla in una variante così singolare del ritratto del poeta?

Ma anche difficile è dover affermare che Degas abbia dipinto il Dante in questione per poi abbandonarlo a sé stesso e, infine, dimenticarlo. Ipotesi poco praticabile sia per la rigida consuetudine del francese di certificare la paternità dei propri lavori con l'apporvi sempre la firma, sia per la precisione dei dettagliati cataloghi delle opere dell'artista realizzati dalla famiglia dopo la sua morte nel 1917.

Quindi molti i problemi e le incertezze che portano a revocare in dubbio una autografia di Degas nel Dante qui pubblicato. Non però dimenticando che esistono anche alcuni argomenti a favore di quella tesi. Uno, il disegno molto sal-

20 Per 'l'homme rouge', Fevre 1949, 43. Cf. anche intro3 duzione di Henry Loyrette in *Degas e l'Italia* 1984, 43. La frase di Degas in Carnet 8, f. 5. URL `https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84386844/f11.item` (2018-08-29).

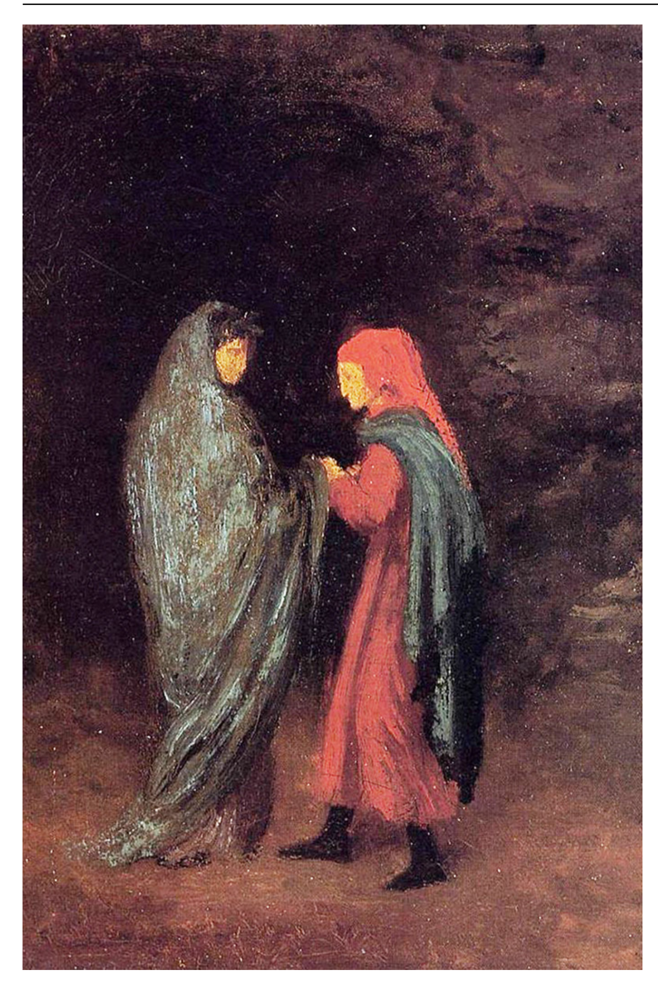


Figura 15a. Edgard Degas, *Dante et Virgile à l'entrée de l'enfer*, bozzetto. Olio su carta riportato su tela, 32 × 22,3 cm. Collezione privata

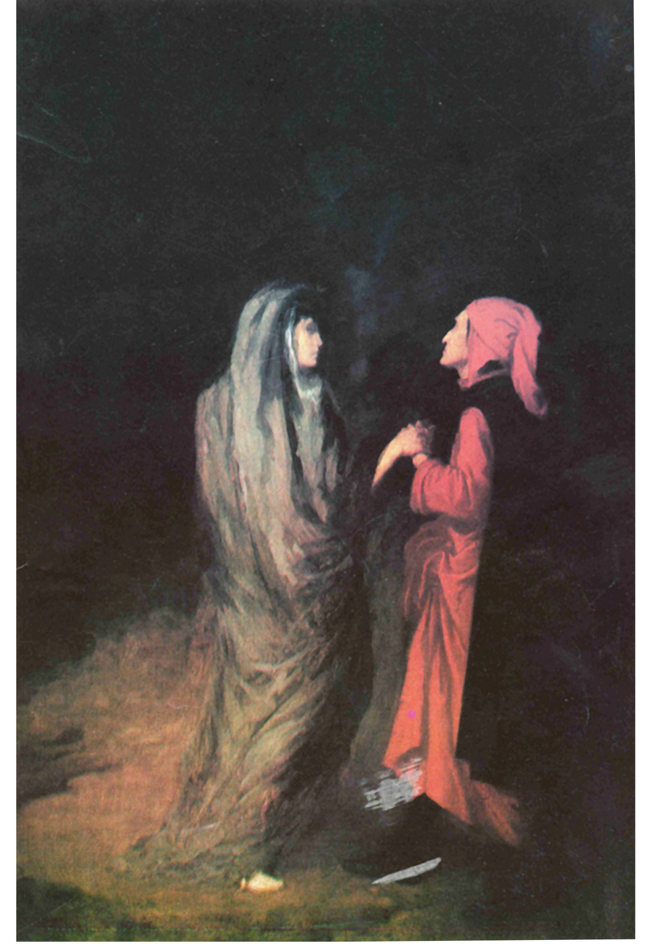


Figura 15b. Edgard Degas, *Dante et Virgile*. Olio su tela, 110 × 75 cm. Collezione privata

do e la sua perfetta traduzione in pittura che rendono il Dante un'opera la cui 'naturalezza' è ben compatibile con lo *zeitgeist* tra studio della pittura antica e classicismo ingresiano in cui, come ho appena detto, si svolge la formazione dell'artista francese; e a conferma dell'aver preso Degas fin da subito Ingres come modello (anche) tecnico è quanto ricorda Pierre Borel: «A ses débuts et surtout durant son premier séjour en Italie, il arrivait souvent à Degas de se répéter le conseil d'Ingres: 'Il faut apprendre d'après les maîtres et n'aborder la nature qu'après'. Sur un feuillet détaché d'un album à dessins, je trouve cette note écrite au crayon par Degas: 'Ces croquis, ces dessins, ces esquisses du grand maître (Ingres), je les regarde avec amour, avec respect'» (Pierre Borel in Fevre 1949, 26 nota 1).

Altro argomento, la sua esecuzione secondo i passaggi tecnici di norma usati dagli artisti del passato (ma anche da Degas), cioè facendone precedere la realizzazione in colore da un ben definito abbozzo in chiaroscuro (fig. 3, 10b). Infine, e soprattutto, le precise corrispondenze del ritratto 'senza casa' con il disegno nel Carnet 28, quindi anche con il cripto-ritratto di Tourny in guisa del poeta e con il volto del poeta nel *Dante e Virgilio* (pur essendo questi molto piccoli, per cui poco giudicabili), né dimenticando la sostanziale identità tra l'abbozzo del nostro ritratto, quindi un disegno d'impeto, e il busto in bronzo di Napoli (figg. 10a, 10b).

Mentre restando alla singolarità iconografica del giovane Dante 'ineffabile', per prima cosa va notato il suo essere stato dipinto in palmare contiguità formale, non con il diversissimo 'Dante giovane' dipinto da Giotto al Bargello, ma con le maschere mortuarie del poeta (bronzo di Napoli e gesso Kirkup), quindi anche con il disegno del Carnet 28, tuttavia come ringiovanendo il modello di partenza. Quindi un dipinto realizzato secondo una del tutto insolita soluzione formale di cui non molte, né facili sembrano le spiega-






Figura 16. *Verso* del Ritratto di Dante 'senza casa'
Figura 17. Biglietto su carta ritrovato nell'interstizio tra tela e telaio ligneo del Dante 'senza casa'

zioni. La più diretta, quindi la più semplice, è vedere nel 'Dante senza casa' un cripto-ritratto, tuttavia di chissà chi. A meno di non pensare, come mi suggerisce Myriam Pilutti Namer, a un cripto-ritratto del nonno di Degas, Hilaire, esule dalla Francia poco più che ventenne per scampare ai rivoluzionari, e pacificato nel ruolo poi assunto nella nuova patria napoletana. Né scartando la possibilità che il Dante 'senza casa' sia un giovane uomo sereno e accogliente perché raffigura chi abbia percorso l'intero cammino della speranza purgatoriale e da lì divenuto «puro e disposto a salire alle stelle» (Dante, *Purgatorio*, XXXIII, 145). Una ipotesi sostenuta dalla preferenza che Degas aveva, tra le cantiche della *Commedia*, non per l'*Inferno*, che abbassava Dante a uomo di invettive e rancori, ma il *Purgatorio*, che invece innalzava il poeta alla pace della misericordia e della giustizia:

> Degas […] préférait à *L'Enfer*, qui trahit la douleur et la haine du grand proscrit, *Le Purgatoire*, ce chant sublime traversé d'une tempête d'espérance. (Pierre Borel in Fevre 1949, 43 nota 1)

## Appendice

Visti gli ostacoli a praticare la 'traccia Degas' come autore del Dante 'senza casa' e visto anche che non ci sono dati sulla provenienza del dipinto, una attribuzione fuori dal francese trova davanti a sé – intero – il vastissimo numero di artisti che nel corso dell'Ottocento hanno lavorato sul mito di Dante e sulla sua *Commedia*, gli stessi per i cui mille nomi basta scorrere il prezioso repertorio raccolto da Ludwig Volkmann nella sua *Iconografia dantesca*.[21]

Posto in tal modo il problema della paternità del dipinto dentro una così ampia griglia cronologica e attributiva, inoltre dichiarando subito la mia inanità al compito di recuperare con certezza il nome dell'autore del nostro Dante entro quel grande mare, in primo luogo avanzo una ipotesi per una lettura purista e classicista del ritratto, con ciò seguendo il parere dell'amico Carlo Sisi che ringrazio. Quindi facendo aderire

21 Volkmann 1898; ma si veda anche Ferrazzi 1865; in particolare per i ritratti di Dante, oltre a Ferrazzi 1865, 388-406, vedi Krauss 1900, soprattutto Holbrook 1911. Per la fortuna di Dante in Francia si veda Lamy 1924. Per il periodo considerato dalla nostra ricerca, si veda Mazzocca 2002.



Figura 18. Dante Gabriel Rossetti, *Giotto painting Dante's portrait*. Acquarello. Collezione privata

il Dante 'senza casa' a un indirizzo estetico che ebbe grande sviluppo nell'intera Europa proprio a partire dalla riscoperta del ritratto del poeta negli affreschi di Giotto al Bargello, dall'emozione che l'avvenimento suscitò, dalla pronta assunzione romantica non tanto di quel ritratto, ma della figura del Dante esule come i tanti fuoriusciti in quel momento in causa della contrastata formazione della nuova Europa delle nazioni, al susseguente culto risorgimentale degli uomini illustri. Da ciò continuando il ragionamento col dire (sempre Sisi) che se il dipinto fosse italiano potrebbe essere frutto della reinterpretazione della iconografia di Dante in declinazione *troubadour*, quella che aveva preso campo, in Italia e in Francia, attraverso i dipinti di Ingres e dei suoi allievi. Così che, se il Dante 'senza casa' fosse italiano, starebbe bene accanto alla pittura di Luigi Mussini, che unisce disegno ingresiano a osservazioni naturalistiche che in Toscana erano debitrici dell'insegnamento del sodale di Ingres, Lorenzo Bartolini; lo stesso Mussini che nel 1844 copia il Dante del Bargello per conto del re di Prussia (e lo stesso Bartolini che, come già detto,aveva trovato a Ravenna, una ventina d'anni prima, la maschera del poeta che poi dona a Kirkup).[22] Sempre però restando, l'ineffabile e appartato Dante del ritratto qui in esame, lontano dal groviglio di sentimenti e di passioni del dire romantico e formidabile dei pittori di storia.

Più probabile (continuo a riportare pareri espressi da Carlo Sisi) è però, anche in ragione del ritrovamento del fogliettino con l'allusione a Degas di cui si è detto, che il dipinto possa essere francese. Ad esempio eseguito da un artista che di Degas aveva mutuato la linea formalista introiettata in giovinezza nei suoi soggiorni italiani, la stessa trasmessa agli amici toscani: dal già citato Mussini, come ad Amos Cassioli, ad esempio. Da lì, poter confrontare il profilo del nostro Dante così fermamente disegnato, ma allo stesso tempo cedevole a osservazioni 'relative' (come piaceva ai puristi), con la pittura di Paul Delaroche, in special modo le figure di uomini illustri dell'antichità e dei tempi moderni da lui dipinte nell'Emiciclo della École des Beaux-Arts. Un ambito culturale che si ritrova nei pittori di vocazione storicista dei Salons, sempre in cerca di intense connessioni con la modernità, quelle

**22** D'Ancona, «Il vero ritratto giottesco di Dante» (1901), in D'Ancona 1912, 531-558.

viste da Baudelaire nelle sue recensioni.[23] Tutto questo sempre però avendo davanti a sé il tono silenzioso e sereno del nostro Dante, quello che lo rende assai lontano dal voler narrare episodi storici o biografici.

Mentre un'altra traccia di ricerca mi viene da Ettore Spalletti, che anch'esso ringrazio. Vale a dire, escludere risolutamente che si tratti di un dipinto italiano, e in particolare fiorentino,e anche revocare in dubbio l'ipotesi d'una sua esecuzione in ambito purista. Dopodiché, retrodatare il ritratto a una ventina di anni prima del 1840 della riscoperta del Dante e vederne tangenze con i nazareni. Ad esempio con Overbeck o il 'dantista' Vogel, che nel 1841 si reca al Bargello a vedere gli affreschi di Giotto, poi con gli affreschi di Veite Kochper la stanza di Dante al Casino Massimo di Roma.[24] Dipinti eseguiti tra 1818 e 1828, in cui Dante è laureato e indossa una veste rossa, e dove nella scena affrescata da Veit con il poeta, Costanza e Beatrice, il Dante di profilo (giustappunto destro) sembra non lontano da quello del dipinto 'senza casa'. Una cronologia che potrebbe anche spiegare, ad esempio, il fatto che dal 1842 della fine dei restauri degli affreschi di Giotto, Dante viene molto di frequente ritratto con lo stesso cappuccio bianco e rosso del Bargello, assai diverso da quello del ritratto di Dante 'senza casa'. Ma cronologia e pittura che poco si apparentano al solito tono straniero dell'ineffabile 'Dante senza casa'.

In ultimo, visto che per Dante si sono finora chiamati in causa solo artisti tra Francia, Italia e Germania, credo non possa non essere brevemente ricordata come altra possibile traccia di ricerca la fortuna inglese del poeta e della *Commedi*a. Senza dire delle celeberrime illustrazioni realizzate già nel 1793 da John Flaxman, grande artista molto ammirato, come tutti sanno, dai qui già più volte visti Ingres e Bartolini, si può andare a Füssli e Blake fino a arrivare a Dante Gabriel Rossetti e a William Morris. Il tutto passando per Firenze e per Giovanni Aubrey Bezzi e Enrico Wilde, ma soprattutto per Seymour Kirkup, che fu amico di Charles Eastlake e autore di una sontuosa edizione della *Commedia* promossa da Lord Vernon, oltre a aver promosso, come già detto, i lavori di restauro degli affreschi del Bargello (Barocchi 1985, 153 ss.).

E qui si può di nuovo osservare che il Dante di Giotto è un uomo giovane, aggiungendo però che di quel ritratto, perché disegnato da Kirkup su una carta lucida all'atto stesso della sua scoperta nel 1840, ma di nascosto stante il divieto granducale di trarre disegni da quell'affresco anche per ragioni politiche, ma anche immediatamente disegnato dal restauratore Antonio Marini, iniziano a girare riproduzioni litografiche che spesso vengono trasferite a stampa nei frontespizi di molte edizioni della *Commedi*a, per dirne solo una quella di Foscolo-Tommaseo.[25] Una fortuna iconografica che resta tra visite al Bargello, quella già detta di Vogel nel 1841, ad esempio, o in disegni, la copia fatta da Mussini nel 1844 per il re di Prussia, che tuttavia poco si estende alla pittura. Tanto che quasi mai, almeno a mia conoscenza, Dante viene in questi anni raffigurato in pittura come un uomo giovane se non per casi di circostanza come poteva essere la scena del suo incontro con Beatrice.

Inoltre, ancor meno diffusa diviene l'iconografia del Dante giovane come ritratto a sé stante dopo che, con il sesto centenario dantesco del 1865, si chiude il dibattito sorto al seguito dell'inaspettato ritrovamento del Bargello. Chiusura avvenuta per decisione Gaetano Milanesi e Luigi Passerini (con però l'apporto fondamentale di Giovan Battista Cavalcaselle), che la Commissione che il centenario presiedevano, stabilendo che il 'vero ritratto' del poeta era l'austero uomo d'età delle maschere mortuarie essendo queste il ritratto dello stesso Dante di Giotto ripreso da vecchio.[26] Quindi la vera effige di Dante diviene – burocraticamente – la maschera Kirkup, con questa, di conserva, il viso del busto di Napoli.

Tutto ciò con qualche significativa eccezione.

23 Per Baudelaire ai Salons, vedi, ad esempio, Calasso 2008.

24 D'Ancona, «Il vero ritratto giottesco di Dante» (1901), in D'Ancona 1912, 565.

25 Il disegno tratto dall'affresco apre «Il vero ritratto giottesco di Dante» (1901) in D'Ancona 1912, 531-58. Nell'edizione della *Commedia* con le note di Foscolo, per cura di Nicolò Tommaseo (Tommaseo 1842-3), all'antiporta del III Tomo (1843) è riprodotta la litografia tratta dal disegno Kirkup di Dante del Bargello, come recita la didascalia.

26 Il 7 novembre 1864, Cavalcaselle scrive al ministro della Pubblica Istruzione: «Il sig. Kirkup, oltre alla maschera Bartolini possiede quella, od una di quelle simili all'altra che aveva lo scultore Ricci; ma la prima è da preferirsi. Da queste si ha più che a sufficienza per convincersi esser cavata dal vero e da persona morta. Portata questa maschera davanti al ritratto dipinto nel palazzo del Podestà, si riscontrarono le stesse fattezze, lo stesso tipo, la stessa sagoma, solo che mostra esser più vecchio, e tale età appunto combinerebbe con quella che aveva il Poeta alla sua morte, cioè dai 56 ai 57 anni» (Cavalcaselle 1864a, 160 s.); nella stessa sede Cavalcaselle pubblica anche un secondo contributo (Cavalcaselle 1864b). Ma vedi anche la rassegna dei ritratti del poeta fatta da Passerini 1921.

Ad esempio, e direi inevitabilmente, Kirkup che, in una lettera a Gabriele Rossetti del 1842 dice il Dante di Giotto un «Apollo con le fattezze di Dante», così evidentemente aderendo – in quel momento – alla verità del ritratto del Bargello e non a quella della maschera, peraltro quella in sua proprietà.[27] Punto di vista evidentemente subito condiviso dall'esule,patriota e poeta, tanto da passare al figlio Dante Gabriel Rossetti che nel 1852 riprende tal quale il Dante del Bargello nel suo *Giotto painting Dante's portrait*, ivi compreso il profilo del poeta leggermente aperto sul suo tre-quarti come lo aveva reso il caposcuola fiorentino (figg. 14a, 18). Ma siamo nella letteraria resa della storia fatta dai pittori vittoriani, quindi lontanissimi dal giovane, compassato, enigmatico e purgatoriale 'Dante senza casa' di cui si è qui discusso.

**27** Per l'«Apollo con le fattezze di Dante» del ritratto di Giotto vedi Rossetti 1901, 147-54: 146; Holbrook 1911, 78, 141; ma cf. anche Lehner 2017, in particolare «Rediscovering Dante in Britain», cap. 4, 114-49 e specificamente § IV.3.2; «A Handsome Young Apollo: The Discovery of The Bargello Portrait», 141-145. Per l'importanza del ritratto di Dante al Bargello per la ripresa del culto del poeta fiorentino in epoca vittoriana vedi Milbank 1998, 1-6: 2.

## Bibliografia


Ajello, Giambattista et al. (1845). *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*. 2 voll. Napoli: Stabilimento tipografico di Gaetano Nobile.

Artom Treves, Giuliana (1953). *Anglo-Fiorentini di cento anni fa*. Firenze: Sansoni.

Barocchi, Paola (1985). «La scoperta del ritratto di Dante nel Palazzo del Podestà. Dantismo letterario e figurativo». *Studi e ricerche di collezionismo e museografia Firenze 1820-1920. Quaderni del seminario di Storia della Critica d'Arte della Scuola Normale Superiore*. Pisa: Scuola Normale Superiore, 2: 151-78.

Baruffi, Giuseppe Francesco (1841). *Pellegrinazioni autunnali ed opuscoli*. 2 voll. Torino: Tipografia Cassone e Marzorati.

Bec, Christian (1989). «Dante e Parigi». *Dante e le città dell'esilio = Atti del Convegno Internazionale di Studi di Ravenna* (11-13 settembre 1987). Ravenna: Longo Editore, 147-54.

Boccaccio (1974). *Tutte le opere*. A cura di Vittore Branca. Milano: Mondadori.

Calasso, Roberto (2008). *La Folie Baudelaire*. Milano: Adelphi.

Cavalcaselle, Giovanni Battista (1864a). «Sul più autentico ritratto di Dante, Lettera al Ministro della P. Istruzione». *Giornale del Centenario di Dante Allighieri*, 20, 20 agosto, 160-7.

Cavalcaselle, Giovanni Battista (1864b). «Sul più autentico ritratto di Dante, Lettera al Ministro della P. Istruzione». *Giornale del Centenario di Dante Allighieri*, 29, 20 novembre, 229-32.

Cennino Cennini (1821). *Il Libro dell'Arte di Cennino Cennini. Trattato della Pittura messo in luce la prima volta con annotazioni dal Cavaliere Giuseppe Tambroni*. Roma: Co' Torchi di Paolo Salviucci.

D'Ancona, Alessandro (1912). *Scritti Danteschi*. Firenze: Sansoni.

*Degas e l'Italia* 1984 = *Catalogo della mostra* (Roma, Accademia di Francia, 1 dicembre 1984-10 febbraio 1985). A cura di Jean Leymaire; Henri Loyrette. Roma: Palombi Editori.

Dumas, Ann (1997). «Degas and His Collection». *The Private Collection of Edgar Degas = Exhibition Catalog* (New York, The Metropolitan Museum of Arts, 1 October 1997-11 January 1998). New York: The Metropolitan Museum of Arts, 3-73.

Ferrazzi, Giuseppe Jacopo (1865). «Dante e le Belle Arti». Ferrazzi, Giuseppe Jacopo (a cura di) (1865-1877), *Manuale Dantesco*. voll. 1-5: 2.

Bassano: Tipocalcografia Sante Pozzato, 320-406. Enciclopedia Dantesca parte 1.

Fevre, Jeanne (1949). *Mon Oncle Degas, Souvenirs Et Documents Inédits Recueillis Et Publiés Par Pierre Borel*. Genève: P. Cailler.

Holbrook, Richard Tayer (1911). *Portraits of Dante from Giotto to Raffael: a Critical Study, with a Concise Iconography*. London; Boston; New York: Philip Lee Warner Publisher & Houghton Mifflin Company.

Krauss, Ingo (1900). *Das Porträt Dantes*. München: Schön & Maison.

*La famiglia Belelli* 2005 = *Catalogo della mostra* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2 ottobre 2005-22 gennaio 2006). A cura di Mario Ursino. Milano: Mondadori Electa.

Lamy, M. (1924). «Dante guide des romantiques français en Italie». *Revue de l'Art Ancienne et Moderne*, 46, décembre, 379-86.

Lehner, Cristoph (2017). *Depicting Dante in Anglo-Italian Literary and Visual Arts. Allegory, Authority and Authenticity*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Lemoisne, Paul André (1921). «Les carnets de Degas au cabinet des estampes». *Gazette des Beaux Arts*, 715, avril, 219-31.

Lemoisne, Paul André (1946-1949). *Degas et son œuvre*. 4 vols. Paris: Arts et Métiers Graphiques.

*Les carnets de Degas* 2013. Bonafous, Pascal; Mouléne, Monique (éds). Paris: Bibliotèque nationale de France, Èditions du Seuil.

Mazzocca, Fernando (2002). «Fortuna visiva e interpretazioni di Dante nella cultura artistica fra la Restaurazione e il Risorgimento». *Lo studiolo del collezionista restaurato. Quaderni di studi e restauri. Il Gabinetto dantesco del Museo Poldi Pezzoli*. Vicenza: Terra Ferma Edizioni, 57-69.

Mellini, Gian Lorenzo (1964). «Rileggendo Cennini. Chiaroscuro e gusto materico». *Critica d'Arte*, 11(62), 43-7.

Mellini, Gian Lorenzo (1965). «Studi su Cennino Cennini». *Critica d'Arte*, 12(75), 48-64.

Merrifield, Mary Philadelphia (1849). *Original Treatises Dating from the XII to XVIII Centuries in the Arts of Painting*, 2 vols. London: John Murray-Albemarle Street.

Milanesi, Gaetano (1906). «Commentario alla Vita di Giotto». Vasari, Giorgio [1568] (1878-1885). *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*. 9 voll. Firenze: Sansoni, 1.

Milbank, Alison (1998). *Dante and the Victorians*. Manchester; New York: Manchester University Press.

Mottez, Victor (1858). *Traité de la Peinture de Cennino Cennini mis en lumière pour la première fois avec des notes par le Chevalier G. Tambroni*. Paris: Jules Renouard Librairie; Lille: Lefort Imprimeur Librairie.

Passerini, Giuseppe Lando (1921). *Il Ritratto di Dante*. Firenze: Fratelli Alinari Soc. Anonima Istituto di Edizioni Artistiche.

Reff, Theodore (1963). «Degas's Copies of Older Art». *The Burlington Magazine*, 723, June, 241-51.

Reff, Theodore (1965). «The Chronology of Degas's notebooks». *The Burlington Magazine*, December, 606-16.

Reff, Theodore (1976). «The Notebooks of Edgar Degas. A Catalogue of The Thirty-Eight Notebooks». *The Bibliothèque Nationale and Other Collections*. 2 vols. Oxford: Clarendon Press.

Ricci, Corrado (1891). *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri*. Milano: Hoepli.

Rossetti, Gabriele (1901). *Gabriele Rossetti: a Versified Autobiography*, trans. and suppl. W.M. Rossetti. London: Sands & Co.

*The Private Collection of Edgar Degas. A Summary Catalogue* 1998 = *Exhibition Catalog* (New York, The Metropolitan Museum Of Arts, 1 October 1997-11 January 1998). New York: The Metropolitan Museum Of Arts.

Tommaseo, Nicolò (1842-1843). *La Commedia Di Dante Allighieri Illustrata da Ugo Foscolo*. 4 voll. Londra: Pietro Rolandi.

Valéry, Paul (1938). «Degas Danse Dessin». *Œuvres de Paul Valery. Pièces sur l'Art*. 12 vols. Paris: Éditions du Sagittaire, Éditions de La N.R.F., Souvenirs de Monsieur Ernest Rouart, 8, 102-10.

Volkmann, Ludwig (1898). *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*. Trad. di Guglielmo Locella. Firenze: Leo S. Olschki.

Vollard, Ambroise (1924). *Degas (1834-1917)*. Paris: Les Éditions G. Crès et C.

Walker, John Albert (1933). «Degas et les maîtres anciens». *Gazette des Beaux Arts*, 6, 10, juillet, 173-85.

**MDCCC 1800**
Vol. 7 – Luglio 2018

e-ISSN 2280-8841

# *Etchings of Ancient Ornamental Architecture* (1800) e *Designs for Cottages* (1805)
## L'esperienza romana nelle pubblicazioni ottocentesche di Charles Heathcote Tatham e Joseph Michael Gandy

Tiziano Casola
(Università degli Studi Roma Tre, Italia)

**Abstract** Charles Heathcote Tatham and Joseph Gandy played important roles in early Nineteenth century British artistic world: Tatham for his contribution to the development of applied arts, Gandy for being John Soane's projects graphic executor, as well as a truly eclectic artist, hard to classify in traditional canons. Apparently disconnected and distant from each other, the two architects shared the experience of the trip to Rome, which took place simultaneously in the years 1794-1796, but if they boarded the same ship, they also moved in two diametrically opposite directions once arrived in Rome. The letters sent home by the two young artists confirm this, telling two completely dissimilar experiences of the same Rome and the Ancient. After returning home, between 1800 and 1806, both architects published some illustrated publications strongly linked to the recent trip. In both cases they are architectural model albums: two series of 'didactic' engravings by Tatham, and two pattern books for rural buildings by Gandy. They are two extremely different editorial cases, but both based on the 're-use' of the Italian experiences of the authors and their personal interpretation of their time's cult of antiquity.



**Keywords** Charles Heathcote Tatham. Joseph Michael Gandy. George Augustus Wallis. James Malton. Cottages. Etchings. Rome. Grand Tour. Pattern book. Picturesque.

Charles Heathcote Tatham (1772-1842) e Joseph Michael Gandy (1771-1843) ricoprirono ruoli fondamentali nel mondo artistico inglese della prima metà dell'Ottocento, Tatham per il suo contributo allo sviluppo delle arti applicate, Gandy in quanto concreto esecutore grafico delle tavole di John Soane e progettista eclettico a stento inquadrabile nei canoni tradizionali. Entrambi, nei primi anni del XIX secolo, danno alle stampe alcune raccolte illustrate di modelli architettonici, nel caso di Tatham due libri di incisioni a scopo didattico, in quello di Gandy due prontuari per l'edilizia rurale. Rivolte ad un pubblico prevalentemente borghese (di studenti e disegnatori nel primo caso, di piccoli proprietari terrieri nel secondo), queste pubblicazioni sono in primo luogo fortemente legate all'esperienza del viaggio di formazione a Roma, affrontato in contemporanea dai due artisti tra il 1794 e il 1796.[1]

I soggiorni romani di Tatham e Gandy, contrariamente a ciò che le simili condizioni di partenza lascerebbero supporre, si caratterizzarono in modi profondamente diversi, come si legge nelle lettere e nei diari inviati in Inghilterra.[2] Oltre a due mesi di viaggio a stretto contatto sulla stessa nave, Tatham e Gandy ebbero in comune l'età anagrafica, la provenienza londinese, l'apprendistato presso importanti studi architettonici (quelli di Henry Holland e di James Wyatt), contatti comuni e il sostentamento di finanziatori privati, anziché di una borsa accademica come la maggior parte dei giovani anglosassoni mandati a Roma a coronamento degli studi nel corso del secolo. Una volta arrivati a destinazione però, se Tatham viene integrato nell'ambiente di Canova e Angelika Kauffman, Gandy si lega al 'quasi tedesco' George Augustus Wallis[3] e ad un mondo che, allo studio dei siti archeologici e delle antichità campane, preferisce l'esercizio paesaggistico *on the spot* nei borghi dell'Appennino laziale-abruz-

1 Ingamells 1997, s.v. «Tatham, Charles Heathcote», «Gandy, Joseph Michael».

2 Il carteggio romano di C.H. Tatham è edito in Pierce, Salmon 2005, del carteggio di J.M. Gandy resta oggi una copia dattiloscritta custodita alla Royal Institute of British Architects Library, London (RIBA, GaFam/1/1) all'interno della raccolta di documenti nota come «The Gandy Green Book».

3 Sull'attività romana di Wallis cf. principalmente Von Wild 1996.

**DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2018/01/002**
Submitted: 2018-03-22 | Accepted: 2018-05-23

zese. Per di più, in un periodo in cui l'Accademia di San Luca – con il nuovo statuto del 1796 – si fa più restrittiva nei confronti dei forestieri, gli esiti dei viaggi di Tatham e Gandy vengono segnati dai loro diversi rapporti con l'istituzione romana (le due singolarissime vicende sono analizzate in due saggi di Frank Salmon (1995,1998), imprescindibili per una riflessione comparativa su questi due soggiorni romani e il periodo giovanile dei due architetti.

In una fase delicata della storia del Grand Tour, ovvero gli anni che immediatamente precedono l'occupazione francese a Roma (Barroero, Susinno 2002; Meyer, Rolfi 2011), la diverse vicende di Tatham e Gandy testimoniano la non univocità di un soggiorno nell'Urbe e sembrano riflettersi nelle raccolte di stampe in questione. Due casi editoriali molto diversi, ma entrambi fondati sul 'riutilizzo' delle esperienze italiane degli autori e sulla loro personale interpretazione del culto antichista dell'epoca. Come carteggi e giornali di viaggio, anche questa letteratura 'di rimpatrio' può raccontare molto riguardo al pensiero critico sulle arti di un giovane artista britannico del tempo all'inizio della sua carriera.

## 1 Tatham e le raccolte di incisioni dall'antico

Nel 1800, l'allora ventottenne Charles Tatham, dà alle stampe la cospicua raccolta di incisioni intitolata *Etchings of Ancient Ornamental Architecture Drawn from the Originals in Rome and Other Parts of Italy During the Years 1794, 1795 and 1796*.[4] Il volume contiene decine di raffigurazioni di pezzi antichi (fig. 1), copiati dal vero in Italia e tradotti su lastra tra il 1799 e il 1800. Gran parte delle tavole trova oggettiva corrispondenza in alcuni dei disegni di Tatham custoditi al Victoria & Albert Museum (figg. 2-3, 5-6, 7-8). Si tratta perlopiù di raffigurazioni di frammenti antichi, copiati sia per questioni di studio, sia per mostrare a Henry Holland – all'epoca suo protettore e committente di acquisti di antichità romane – i pezzi disponibili sul mercato.

Durante gli anni in Italia infatti, è ben noto, Charles Tatham esportò vastissime quantità di pezzi antichi, diretti all'arredo della Carlton House di Londra, progettata dallo stesso Henry Holland. Al Victoria & Albert sono custodite anche le lettere alle quali i disegni di nostro interesse furono allegati (Pierce, Salmon 2005).

Tornando alle *Etchings* del 1800,[5] estremamente interessante è la prefazione al volume, che illustra l'idea alla base della raccolta in modo chiaro e inequivocabile. Con queste *Etchings of Ancient Ornamental Architecture*, Tatham si rivolge ai giovani studenti di architettura, per fornire loro una miscellanea di modelli da copiare, senza alcuna pretesa di mettere a punto un campionario esaustivo, ma garantendo di aver copiato tutti i pezzi dal vero in Italia, in prima persona. Attenzione però, il volume è incentrato su un solo aspetto dell'architettura classica: l'elemento decorativo, l'Ornamento, le cui parti un bravo artista dovrebbe far scaturire dall'osservazione della Natura. Come è lecito aspettarsi, per un autore come Tatham – all'epoca dei disegni frequentatore di Canova, di Angelika Kauffmann e di un giovane Camuccini – non tutto ciò che esiste in Natura sarà poi degno di essere raffigurato e trasformato in ornamento, tutto piuttosto andrà sottoposto ad una selezione, aiutata da un'immaginazione ben allenata. Per orientarsi nella vastità della Natura sarà necessaria una 'mappa', che per Tatham non può che coincidere con l'opera omnia degli architetti romani e greci, appartenenti a un mondo più 'primitivo' del suo e quindi più capaci di scindere dal grande marasma del Creato gli elementi esteticamente più validi. Gli antichi insegnano che per ricavare un buon ornamento l'artista non deve guardare alla Natura dei singoli soggetti, ma puntare a sintetizzare graficamente un'intera 'specie': il grande merito degli antichi starebbe nell'aver saputo riassumere, in ogni singolo elemento, le bellezze di molti.

Tatham dichiara di voler dedicare all'ornamento classico l'attenzione che merita, in modo da poter colmare una lacuna a suo giudizio lasciata da Le Roy, Stuart, Revett, nonché da Piranesi (Tatham 1800, iii-vi), dati per assunto come gli autori delle più importanti pubblicazioni del tempo sull'architettura classica. Un'affermazione, questa, che apre una finestra sui libri di testo che un architetto della sua generazione poteva aver utilizzato durante gli studi. Si tratta a proposito di testi già citati da Tatham proprio in una lettera a Holland del 1795, in cui, parlando dell'avanzamento dei suoi studi, fa riferimento alle pubblicazioni di Julien David Le Roy, James Stuart e William Chambers (Pierce-Salmon 2005, 28).

4 La raccolta riscuote abbastanza successo da essere ristampata già nel 1803 e nel 1810: http://collections.vam.ac.uk/item/O7882/stool-tatham-charles-heathcote/ (2018-07-03).

5 Alcune copie della primissima edizione (a cura di Thomas Gardiner, libraio londinese) riportano sul frontespizio la data 1799.

Nella prefazione alle *Etchings* Piranesi merita un discorso a parte, Tatham gli riconosce grande capacità di invenzione nonché il titolo di più grande incisore di antichità di sempre. Al contempo lo giudica però un disegnatore troppo poco attento ai dettagli e in qualche modo vittima della sua stessa immaginazione. Un Piranesi che tende a 'correggere' l'antico in base al gusto del suo tempo, rischiando di divulgare un'idea non veritiera del mondo classico, creando illusioni in tutti quei giovani studenti ancora mai stati a Roma. Se si vogliono davvero padroneggiare i mezzi degli antichi bisognerà invece prendere coscienza delle loro imperfezioni, perché è proprio dal presupposto errato di un'antichità 'perfetta' che nasce l'alterazione piranesiana della verità:

> he [Piranesi] has sometimes sacrificed accuracy to what he conceived the richer productions of a more fertile and exuberant mind. [...] his excessive fondness for the antique, has also led him to introduce many specimens of sculpture, of a vitiated, as well as of a more corrected taste. So that one would sometimes imagine him to be influenced by the common, but erroneous opinion, that all the productions of Antiquity are perfect, and worthy of imitation; a notion which is so far from being true. (Tatham 1800, III-VI)

Per questa ragione Tatham propone una serie di incisioni che sono tradotte fedelmente dai propri disegni sull'antico, realizzati dal vero su oggetti visti in prima persona, con quanta più esattezza possibile, senza alcuna invenzione o integrazione di parti mancanti. Confrontando le pagine del libro con i disegni del Victoria & Albert Museum è possibile verificare come l'unica modifica apportata da Tatham in fase d'incisione sia nella disposizione delle sezioni ortogonali sul foglio, per il resto la traduzione grafica è condotta alla lettera (figg. 2-3).

Tatham scrive di aver selezionato le tavole da pubblicare in base alla qualità estetica dei pezzi raffigurati, scartando tutto ciò che potesse esser ritenuto secondario o inferiore. Pubblicare raffigurazioni di ornamenti 'difettosi' o eccessivamente particolari avrebbe portato con sé il rischio di danneggiare il lettore, educandolo ad un'idea generale dell'antico sbagliata, in quanto sarebbe stata fondata su delle 'eccezioni'.[6]

Anche se non dichiarato nella prefazione, l'impaginazione delle tavole non dev'essere casuale,

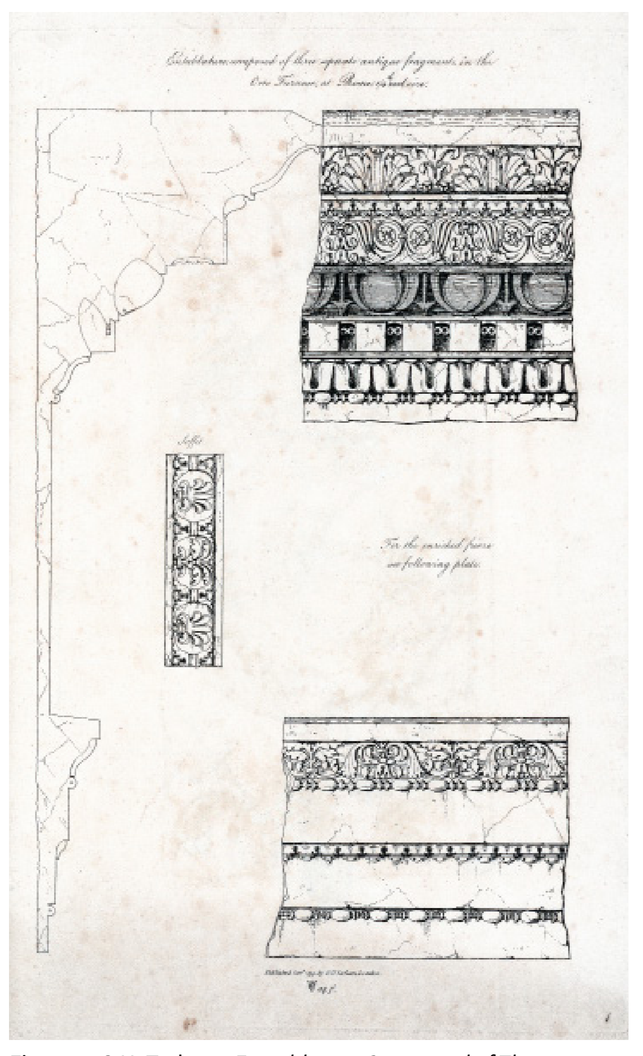


Figura 1. C.H. Tatham, *Entrablature Composed of Three Antique Separate Fragments in the Orto Farnese at Rome*. 1799-1800. Incisione. Tatham 1800. © Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell'arte, Roma

6 «Every thing of secondary and inferior merit has been rejected, as tending only to diffuse a false taste, and pervert the judgement of the learner» (Tatham 1800, v).



Figura 2. C.H. Tatham, *candelabro Barberini dal Museo Vaticano*. 1794-96. Penna e acquarello, 32,9 × 19,3 cm. © Victoria and Albert Museum, London

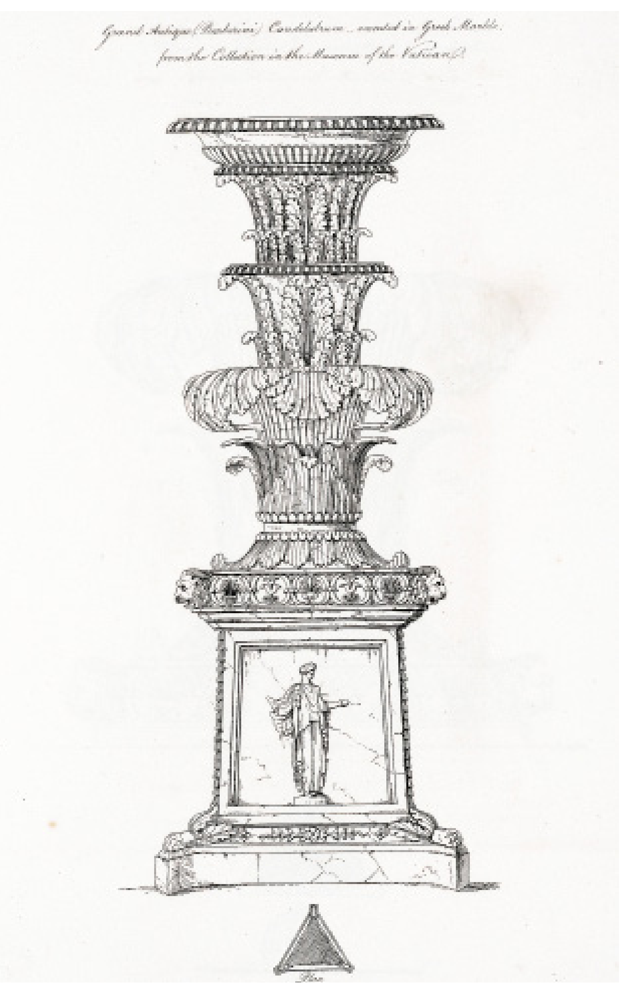


Figura 3. C.H. Tatham, *Grand Antique Barberini Candelabrum – executed in Greek Marble from the Collection in the Museum of the Vatica*n. 1799-1800. Incisione, in Tatham 1800. © Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell'arte, Roma

sfogliando il volume risulta infatti palese come pezzi di diversa provenienza siano stati affiancati per tipologia o in virtù di qualche assonanza nei motivi decorativi. Ad esempio, alcune lastre marmoree provenienti da chiese romane sono poste in sequenza con pezzi aventi una decorazione simile, anche se rivenuti in scavi fuori Roma. Le incisioni comprendono diverse tipologie di oggetti (vasi, capitelli, sedili, candelabri, parti di fregi, alcune statue) e di ogni pezzo è indicata la provenienza, perlopiù ville nei dintorni di Roma o nei musei, ma anche chiese medievali per quel che riguarda i marmi di reimpiego. Altre tavole sono invece ricavate da disegni eseguiti durante il viaggio in Campania dell'inverno 1795,[7] tra queste un fonte battesimale proveniente da una chiesa napoletana, due sedili e due tazze – una «di manifattura greca»[8] – del museo di Portici.

Tutte le tavole sono caratterizzate da un disegno preciso e da un tratto nitidissimo[9] che le rende distinguibili a colpo d'occhio da quelle fa-

**7** Le date del viaggio in Campania fornite da Charles Tatham nella sua autobiografia non coincidono con quelle delle sue lettere da Capua o da Napoli (Pierce, Salmon 2005). Vedi Casola 2015b.

**8** «An Antique Tazza of Grecian Workmanship» (traduzione dell'Autore), iscrizione in alto al centro.

**9** *The Costumes of the Ancients*, la raccolta di incisioni data alle stampe nel 1809 da Thomas Hope ricorda molto, nell'impaginazione e nell'utilizzo dell'*outline drawing* 'flaxmaniano', il volume di Tatham. Cf. Hope 1809.

centi parte di un'altra serie di incisioni, realizzate nel 1806 e pubblicate lo stesso anno nel volume intitolato *Etchings, Representing Fragments of Antique Grecian and Roman Architectural Ornament; Chiefly Collected in Italy, Before the Late Revolutions in that Country, and Drawn from the Originals*.[10]

Questa del 1806 è una raccolta di incisioni meno cospicua della prima, della quale vorrebbe essere un'integrazione. Le finalità sono le stesse, ma stavolta esposte in modo molto più sintetico: «I am desirous to furnish the Artist with approved Models on which he may exercise his Genius» (Tatham 1806, 1). Nella prefazione Tatham specifica che tutte le incisioni raccolte provengono da disegni da lui realizzati a Roma, raffiguranti sia anticaglie acquistate per Holland[11] che pezzi appartenuti a Bartolomeo Cavaceppi. Tatham include anche raffigurazioni di alcuni pezzi di sua proprietà, acquistati dal Duca di Bessborough,[12] il quale li aveva collezionati in Italia. La scala adottata nelle tavole è la stessa dei disegni originali e, se si fa un confronto con la serie del 1800, il tratto grafico risulta stavolta molto più sottile e si permette alle volte un accenno di chiaroscuro.

Nel 1826 le due raccolte di stampe saranno accorpate in un unico volume, pubblicato con entrambe le prefazioni e con un nuovo titolo che mescola i precedenti: *Etchings Representing the Best Examples of Grecian and Roman Architectural Ornament Drawn from the Originals, and Chiefly Collected in Italy Before the Late Revolution in that Country* (Tatham 1826).

Al Victoria & Albert, oltre ai carteggi e ai disegni di Tatham, sono custoditi anche alcuni oggetti di arredo da lui disegnati. Tra questi spicca uno sgabello in legno di faggio, copia esatta di un originale marmoreo visto a Roma e riprodotto nelle



Figura 4. Manifattura Marsh & Tatham, *libreria in legno*. Prima metà XIX secolo. © Victoria and Albert Museum, London

10 Nel titolo del 1826, come in quello del 1806, è specificato «Before the Late Revolutions in that Country» e nelle prefazioni Tatham non manca mai di sottolineare come Roma sia stata depredata delle sue antichità con l'arrivo dei francesi. Curioso come lo stesso Tatham, qualche anno prima, parlasse dell'instabilità politica italiana come di una grande occasione per comprare quanti più pezzi antichi possibile: «a favourable crisis to buy up works of Art» (C.H. Tatham, lettera a H. Holland, Roma, 30 genaio 1796 in Pierce, Salmon 2005, 549).

11 Con «Fragments in Marble that were found in various Excavations among the Ruins at Rome, and which I collected there for a valuable Friend». Tatham 1806, 1. Tatham si rifa erisce ovviamente a Henry Holland.

12 Probabilmente si tratta del visconte Frederick Ponsonby Duncannon (1758-1844), II Duca di Bessborough, in Italia negli anni 1777-88 e 1792-94 (Ingamells 1997, 318-19).

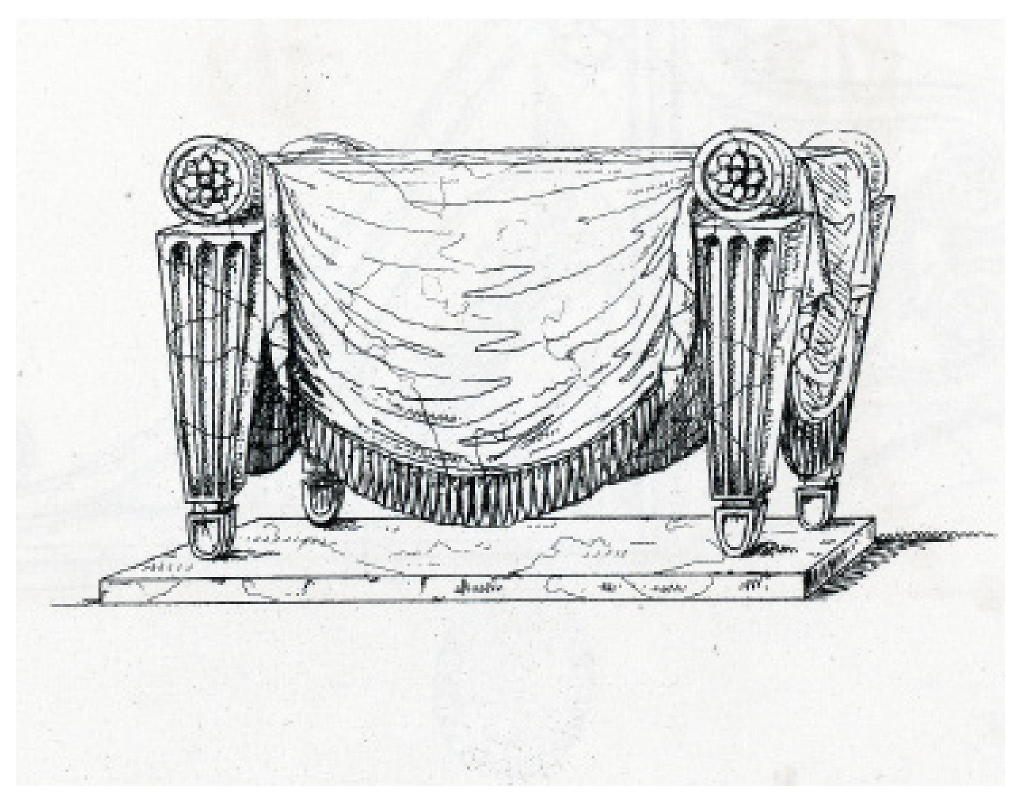


Figura 5. C.H. Tatham, *Antique Seats in White Marble from Originals in Rome* (particolare). 1799-1800. Incisione, in Tatham 1800. © Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell'arte, Roma



Figura 6. Manifattura Marsh & Tatham, sedile in legno dipinto. 1800 ca. © Victoria and Albert Museum, London

*Etchings of Ancient Ornamental Architecture* del 1800. Lo sgabello pare provenisse dalla manifattura di William Marsh e Thomas Tatham, fratello di Charles.[13] Nonostante il sedile sia realizzato in legno, quindi leggero e facilmente trasportabile, è dipinto in modo da simulare l'effetto di un marmo bianco. Durante la prima metà del secolo, pare che le raccolte di incisioni di Tatham riscossero grande successo tra i mobilieri inglesi. Sempre al Victoria & Albert si trova una libreria (anche questa realizzata dalla ditta Marsh & Tatham) le cui decorazioni provengono indubbiamente da modelli forniti dalle *Etchings* (fig. 4).

Nel primo Ottocento Tatham non è certo l'unico artista inglese ad utilizzare disegni prodotti in Italia per delle pubblicazioni a scopo didattico. Noto l'esempio di William Young Ottley, che utilizzò alcuni schizzi risalenti al soggiorno italiano degli anni 1791-1799 come illustrazioni per il suo *The Italian School of Design*,[14] una raccolta di brevi testi divulgativi dedicati ai principali artisti italiani degli ultimi cinque secoli. Sempre Ottley, nel 1826, darà alle stampe la raccolta di incisioni *A Series of Plates Engraved After the Paintings and Sculptures of the Most Eminent Masters of the Early Florentine School*.

## 2 I modelli di Gandy per l'edilizia rurale

A quasi un decennio dal soggiorno italiano, Gandy si dedica alla pubblicazione di due volumi dedicati all'edilizia rurale: *Designs for Cottages, Cottage Farms and Other Rural Buildings* nel 1805[15] e *The Rural Architect, Consisting of Various Designs for Country Building* l'anno successivo. *Designs for Cottages* è un volume ascrivibile al filone dei cosiddetti *pattern books*, è cioè un libro illustrato volto a fornire un campionario di modelli architettonici ad un pubblico borghese o appartenente alla piccola nobiltà. Gandy si rivolge a tutti quei proprietari terrieri che, per questioni di risparmio economico, scelgono di realizzare la propria dimora o altri edifici di campagna senza avvalersi di un architetto qualificato. A questa *landed gentry* Gandy propone quarantatré possibili modelli di *cottages*, ognuno pensato per esigenze specifiche. Nonostante negli stessi anni, in Inghilterra, libri del genere fossero molto diffusi, quello di Gandy costituisce un caso decisamente singolare, per almeno tre questioni: l'insolito aspetto visivo dei modelli proposti, la particolarissima elaborazione teorica alla base dell'opera, un presunto legame con l'esperienza italiana dell'autore.

Nel testo introduttivo, Gandy definisce il suo *pattern book* come un'opera ispirata da questioni politico-sociali. Gandy, in contrasto con il gusto per il pittoresco in voga all'epoca, dichiara esplicitamente il suo disprezzo nei confronti dell'edilizia rurale britannica, nella quale vede solo abitazioni rozze e grossolane, perché prive di logica progettuale e figlie di un primitivismo «ingiurioso nei confronti dell'orgoglio nazionale» (Lukacher 2006, 47).

> The towns and villages of England, with a few exception, exhibit meanness and filth, with a variety of clumsy and rude forms, which are exceedingly odious to the eye of a refined taste, and must give strangers and travellers an unfavourable impression, with respect to the state of the Arts in this Country. Our consequence and pride as a nation, call aloud for a redress of this public grievance. (Gandy 1805, V)

In nome del progresso del 'Gusto Pubblico' e del bene nazionale, Gandy propone allora una nuova edilizia rurale, votata ad un avanzamento sia estetico che funzionale, «the advancement of Public Taste requires more […] we should combine convenience of arrangement with elegance in the external appearance» (Gandy 1805, iii). Abitazioni più belle e più comode, ideate da progettisti competenti, darebbero ai lavoratori agricoli una vita più sicura e confortevole, ne migliorerebbero la produttività e ne smusserebbero la rozzezza, farebbero il bene loro quanto quello dell'intero Paese. Nella prefazione al volume, Gandy cita come punto di partenza dell'opera le *Communications to the Board of Agricolture*,[16] un volume pubblicato dal governo inglese nel 1797 nell'ottica di promuovere un potenziamento del settore agricolo, anche migliorando le condizioni di vita dei braccianti. Ben nota agli storici dell'archi-

13 William Marsh (attivo negli anni 1775-1810) e Thomas Tatham (1763-1818) furono soci in una ditta mobiliare e di tappezzerie molto rinomata. Tra i loro migliori clienti vi era il Principe di Galles George Augustus Frederick (1762-1830), futuro Giorgio IV di Hanover: http://collections.vam.ac.uk/item/058188/bookcasetatham-charles-heathcote/ (2018-07-03).

14 Pubblicato in tre volumi, raccolti in uno unico nel 1823.

15 Il volume è stato recentemente ristampato in versione anastatica: Londra, Elibron Classics Replies, 2005.

16 Gandy indica tale volume come la principale fonte di ispirazione del suo libro (Gandy 1805, III-X; Lukacher 2006, 44-55).



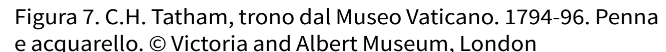


Figura 7. C.H. Tatham, trono dal Museo Vaticano. 1794-96. Penna e acquarello. © Victoria and Albert Museum, London

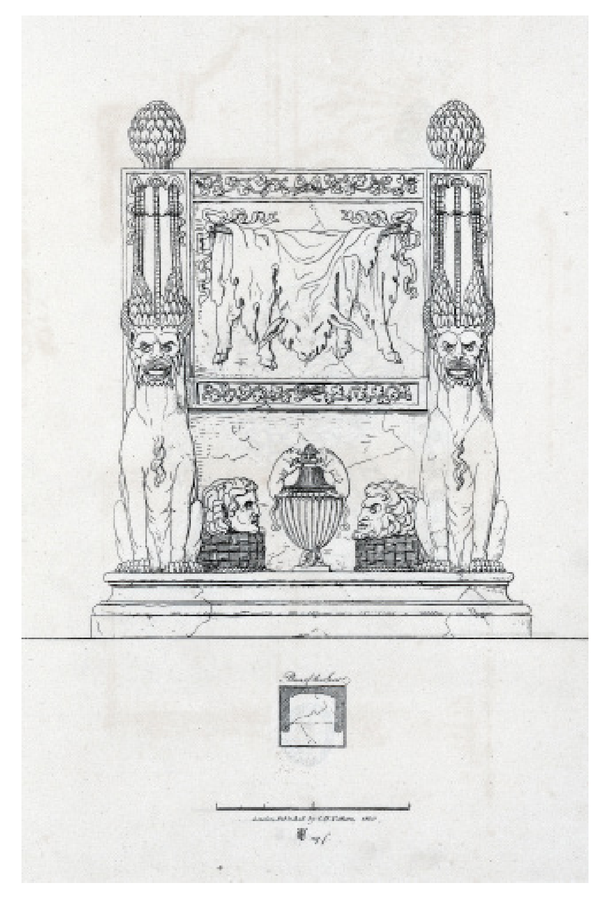


Figura 8. C.H. Tatham, *Front of a Grand Antique Chair Allusive to Bacchus […] from the Collection in the Museum of the Vatican* (particolare). 1799-1800. Incisione. Tatham 1800. © Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell'arte, Roma

tettura, l'edilizia rurale di Gandy è spesso stata letta – con grande leggerezza – come una sorta di architettura socialista ante-litteram. Al contrario, Andrew Ballantyne invita a riflettere su come queste inedite premure del governo britannico nei confronti delle classi disagiate dovrebbero invece esser lette come risultato del clima di paura scaturito dalla Rivoluzione Francese: migliorare le condizioni dei più poveri non solo avrebbe garantito una maggiore produttività, ma anche e soprattutto una maggiore stabilità sociale (Ballantyne 2004; Morrison 2015, 97-8). D'altronde Joseph Gandy, negli anni successivi alla Rivoluzione, sembrerebbe esser stato proprio un convinto monarchico, nonostante l'amicizia col filo-francese George Augustus Wallis o le opinioni liberali del padre. Probabilmente, l'esser stato incoraggiato alla professione di architetto proprio in ambienti fortemente legati al partito Tory deve aver avuto il suo peso. «I have seen an English mob headed by a Politician, a Fox; I have seen an Italian mob headed by a priest; there is but one mob more I wish to see, that is a French mob headed by a King».[17]

Dal punto di vista estetico, i cottage disegnati da Gandy appaiono sorprendentemente 'asettici', spesso interamente bianchi. Una «frigida stravaganza»[18] oggettivamente molto lontana

**17** Nel testo citato (RIBA, GaFam/1/1) Gandy si riferisce a Charles James Fox, parlamentare Whig e giocatore d'azzardo ai tavoli del White's Club di Londra del quale, secondo B. Lukacher, ignora l'orientamento conservatore. Paradossalmente il padre di Gandy, nonostante lavori come cameriere al White's Club, è invece incline ad idee radicali di radice francese (Lukacher 2006, 30-1).

**18** «Frigid extravagance» (Lukacher 2006, 52, traduzione dell'Autore).

dal classico gusto per le travi a vista e le superfici 'tattili' tipico delle *rural farms* britanniche (fig. 9). L'aspetto del tradizionale cottage anglosassone e la fascinazione che ne deriva potevano all'epoca essere riassunti nell'*Essay on British Cottage Architecture* di James Malton, di qualche anno prima (Malton 1798). Malton individuava il senso ultimo del cottage inglese nel tentativo di riprodurre, in maniera ponderata, un modo di edificare originariamente generato dal caso. Una casa rurale, per essere tale, doveva dare l'illusione di esser stata assemblata nel corso degli anni, senza un'apparente linea progettuale: più che a un singolo edificio una *rural house* dovrebbe somigliare ad un villaggio medievale, un insieme di tanti abitacoli indipendenti ammassati tra loro. La 'spontanea' irregolarità della struttura dovrebbe riflettere l'ambizione a una vita 'spontanea' (Patetta 1975, 34-5) al suo interno (d'altronde cos'è il 'pittoresco' se non un mondo visivo sempre minato da incipit 'emotivi'?) (Andrews 1989, vii). La linea proposta da Gandy – sostanzialmente contraddittoria – è allo stesso tempo simile e opposta a quella di Malton: la 'spontanea irregolarità' è ritenuta ammissibile, ma solo se mitigata da un'intenzionalità progettuale ben leggibile. Se una concezione razionale dà dignità estetica e funzionalità all'edificio, l'elemento pittoresco, irregolare, sarà invece il segnale visivo che permetterà di identificare la casa rurale in quanto tale. Gandy giudica il Pittoresco in architettura come l'elemento più attraente, ma anche il più arduo da tenere sotto controllo. Se le architetture sacre si caratterizzano per la simmetria o per la centralità della pianta, la tipicità del cottage deve risiedere nella asimmetricità, nella varietà, un principio difficilmente gestibile, da dosare con cura. Si può allora conferire dignità a strutture disordinate duplicandole a specchio e dando loro una centralità, così come strutture eccessivamente rigorose possono guadagnare un carattere pittoresco tramite l'eliminazione di un'ala, un'asimmetria provocata. Al contrario che in Malton, in Gandy l'apparente casualità delle forme non è il fine ultimo, ma il segnale visivo che permetterebbe di identificare una casa rurale in quanto tale.

Le *rural farm* di Gandy, quando citate, vengono solitamente paragonate alle architetture funzionali di Claude-Nicolas Ledoux, o comunque legate alla collaborazione con John Soane (Patetta 1975, 35), che di Ledoux era un estimatore. Brian Lukacher ha invece ricondotto l'origine dell'idea di Gandy agli anni trascorsi in Italia, proprio a quel viaggio di formazione sull'antico generalmente considerato baluardo di una ricerca estetica opposta, un mondo per definizione slegato da quello dei cottage, del Gothic Revival o di qualsiasi altra corrente 'romantica' desiderosa di un'estetica nazionale britannica. Nella monografia su Gandy da lui curata, Lukacher inserisce il disegno di un casale di campagna risalente agli anni del soggiorno italiano e che ricorda molto i modelli di *Designs for Cottages* (Lukacher 2006, 50-1, fig. 49). Nel corso dei due anni trascorsi a Roma, Gandy aveva esplorato le campagne italiane almeno due volte: la prima diretto a Cori, la seconda in un lungo giro di Lazio e Abruzzo compiuto in compagnia di George Augustus Wallis.[19] Nell'estate 1795 Gandy scriveva al padre di aver iniziato uno studio a sua detta mai affrontato da nessun architetto, fondamentale per quando tornerà a casa:

> I get at buildings few other architects visit, and it has led me into a study whereby I am making a series of designs without neglecting the antique, adapting each for the particular parts of the country that I visit. This is a study that no architect has made before and will be absolutely necessary on my return to England.[20]

Se il prospetto della fattoria segnalato da Lukacher è da associare ai modelli di *Designs for Cottages*, la somiglianza sta certamente nella simmetricità della struttura, ma soprattutto nella monocromia della facciata. Non è un caso che nell'introduzione a *Designs for Cottages* Gandy indichi come il carattere peggiore della tipica casa britannica proprio il contrasto tra il bianco dell'intonaco e il nero delle travi a vista, ed è proprio l'assenza di un'ossatura scura che rende difficile associare le case rurali di Gandy all'idea comune di campagna inglese.

> What can be more frightful than the black and white daubings to successively projecting stories in some market-towns, as if they wished to shew all the deformities of the timbers, and exhibit the skeleton of a house? (Gandy 1805, v)

Il problema di Gandy con i villaggi britannici sembra riguardare più il contrasto bianco-nero delle pareti che la non ponderatezza della proporzioni.

**19** Vedi Casola 2015b; Cf. The Gandy Green Book (RIBA GaFam/1/1).

**20** J.M. Gandy, lettera al padre (nn.8.1795), The Gandy Green Book (RIBA GaFam/1/1).

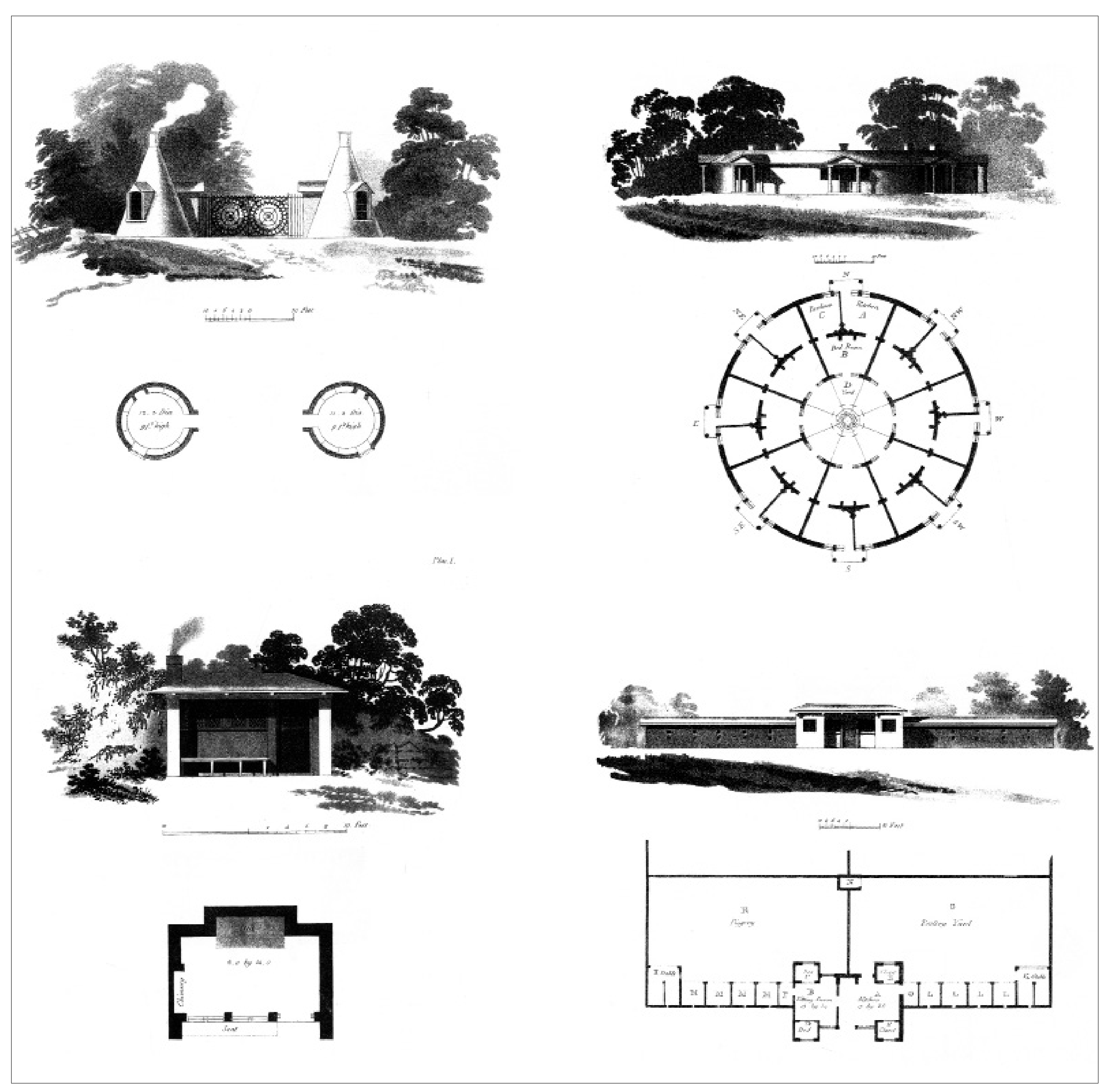


Figura 9. J.M. Gandy, alcuni modelli da *Designs for Cottages*. 1805. Acquatinta

D'altronde, se escludiamo il suddetto proposito di bilanciare simmetrie ed asimmetrie – principio contraddittorio che pare annullarsi da sé – in tutte le tavole di Designs for Cottages i rapporti tra le parti appaiono casuali e non rispondono ad alcun principio 'armonico' decifrabile.

## 3 Conclusione

Una lettura in parallelo delle vicende romane di Tatham e Gandy può costituire un ottimo caso-studio in quanto, grazie all'espediente del dualismo, permette di aprire una finestra sul contesto anglo-romano[21] degli anni tra Sette e Ottocento da punti di vista che non siano quello del traffico di antichità o delle *provenances* (da sempre privilegiati negli studi),[22] bensì quelli del pensiero sulle arti e delle singole personalità artistiche. Un confronto tra queste raccolte di stampe può ben esemplificare l'imprescindibilità di queste pubblicazioni 'post-viaggio' nella ricostruzione del pensiero giovanile di un artista dell'epoca, nel momento cruciale situato tra la fine degli studi e l'avvio di un'attività lavorativa in senso compiuto. A questo proposito va ricordato come i soggiorni di studio di Tatham e Gandy si posizionino in una fase particolare della storia dell'arte britannica: quella immediatamente successiva alla ventennale presidenza di Reynolds alla Royal Academy (e quindi ad un'idea di 'iter formativo' artistico per la prima volta ufficializzato), nonché del primo calo delle presenze di viaggiatori inglesi nella penisola.[23] Nelle esperienze romane di Tatham e Gandy – che, va detto, sono probabilmente tra le più documentate dell'epoca – è possibile vedere già delineate le identità che i due artisti assumeranno nell'immaginario collettivo del primo Ottocento, anche e soprattutto grazie alle *Etchings* e alla coppia *Designs for Cottages / the Rural Architect*. Con le sue *Etchings* Tatham vuole 'verificare' di persona, confrontare l'Antico immaginato sui libri durante l'adolescenza con l'Antico 'reale' osservato in Italia. Al contrario Gandy costruisce l'ossatura teorica dei suoi *pattern book* partendo da un'astrazione nata dal proprio immaginario.

21 Vocabolo preso in prestito da Honour 1959 (cf. Leone 2008).

22 Fanno eccezione alcuni recenti saggi di T. Macsotay, ad esempio cf. Macsotay 2017.

23 Sull'affluenza di artisti inglesi in Italia cf. Ingamells 1997, appendice. Sul nesso tra formazione didattica e importanza dei viaggi d'artista in Italia cf. Liscombe 1987.

Appare a questo punto significativo riportare alcune parole di Joseph Gandy, su di una discussione avuta con Tatham durante il viaggio del 1794, a proposito di aspettative e obiettivi di studio:

> This day I held a dispute nearly two hours with my fellow traveller. He asserted a man from ingenuity can from the books […] make as good an Architect […]. To confute him I said in first place there are no books perfect, in the next, books give not that idea of greatness, grandeur, nor magnitude which the place itself give […] The use of an Architect who travels is to pick […] the best flowers […] from every garden the Ancients have left us, and to select them in the mind that may always be as a mould either to improve upon or follow.[24]

### Bibliografia

Andrews, Malcolm (1989). *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain 1760-1800*. Aldershot: Scolar Press.

Ballantyne, Andrew (2004). «Joseph Gandy and the Politics of Rustic Charms». Arciszewska, Barbara; McKellar, Elizabeth (eds.), *Articulating British Classicism*. London: Routledge, 163-85.

Barroero Liliana; Susinno Stefano (a cura di) (2002). «La città degli artisti nell'età di Pio VI». *Roma moderna e contemporanea*, 1-2, gennaio-agosto, 7-13.

Casola, Tiziano (2015a). «Joseph Michael Gandy e George Augustus Wallis in Abruzzo nel 1795. Il giornale di viaggio di Gandy ed alcuni schizzi di vedute». Mazzarelli, Carla, Rolfi Ožvald, Serenella (in corso di pubblicazione), *Lettere da Roma (XVIII-XIX secolo). Il carteggio d'artista: fonti, questioni, ricerche*. Milano: Silvana Editoriale.

Casola, Tiziano (2015b). *Due architetti inglesi nella Roma di fine Settecento. Le esperienze di Charles Heathcote Tatham e Joseph Michael Gandy messe a confronto attraverso i carteggi* [tesi di laurea]. Università degli Studi Roma Tre, cap. 3.

24 J.M. Gandy, diario di viaggio (9 giugno 1794), The Gandy Green Book (RIBA GaFam/1/1).

Gandy, Joseph Michael (1805). *Designs for Cottages, Cottage Farms and Other Rural Buildings*. London: John Harding.

Honour, Hugh (1959). «Antonio Canova and the Anglo-romans». *The Connoisseur*, 582, 225-31.

Hope, T. (1809). *The Costumes of the Ancients*. London: William Miller.

Ingamells, J. (1997). *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*. New Haven; London: Yale University Press.

Leone, F. (2008). «A Roma sotto Pio VI: Canova, Milizia, De Rossi e la “felice rivoluzione nelle arti”». *Committenti, mecenati e collezionisti di Canova = Atti della VI settimana di Studi Canoviani* (Bassano del Grappa, Museo Civco, 26-29 ottobre 2004). Bassano del Grappa: Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 189-202.

Liscombe, R.W. (1987). «The “diffusion of Knowledge and Taste”. John Flaxman and the Improvement of the Study Facilities at the Royal Academy». *The Volume of the Walpole Society*, 53, 226-38.

Lukacher, B. (2006). *Joseph Gandy. an Architectural Visionary in Georgian England*. London: Thames And Hudson.

Macsotay Bunt, T. (2017). «Struggle and the Mee morial Relief: John Deare’s Caesar Invading Britain». Macsotay Bunt, T. (ed.), *Rome, Travel and the Sculpture Capital*. London; New York: Routledge, 197-224.

Malton, J. (1798). *Essay on British Cottage Architecture*. London: Hookham & Carpenter.

Meyer, S.A.; Rolfi, S. (a cura di) (2011). «Il Laboratorio del Settecento. Legislazione, tutela pubblico e mercato nella seconda metà del XVIII secolo», in «Atti del seminario (Roma, 5 ottobre 2009)», num. monogr., *Quinterni. Dip. Studi Storico-artistici Archeologici e sulla Conservazione. Univ. RomaTre*, 3, 83-102.

Morrison, T. (2015). *Unbuilt Utopian Cities 1460 to 1900, Reconstructing their Architecture and Political Philosophy*. Farnham: Ashgate.

Patetta, L. (1975), *L’architettura dell’Eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*. Milano: Gabriele Mazotta.

Pierce, Susan; Salmon, Frank (eds.) (2005). «Charles Heathcote Tatham in Italy, 1794-96: Letters, Drawings and Fragments, and Part of an Autobiography». *The Volume of Walpole Society*, 67, 1-89.

Salmon, F. (1995). «An Unaccountable Enemy: Joseph Michael Gandy and the Accademia Di San Luca in Roma». *The Georgian Group Journal*, 5, 25-36, 130-2.

Salmon, F. (1998). «Charles Heathcote Tatham and the Accademia Di San Luca, Rome». *Burlington Magazine*, 140(1139), 85-92.

Tatham, C.H. (1800). *Etchings of Ancient Ornamental Architecture Drawn from the Originals in Rome and Other Parts of Italy During the Years 1794, 1795 and 1796*. London: Thomas Gardiner.

Tatham, C.H. (1806). *Etchings, Representing Fragments of Antique Grecian and Roman Architectural Ornament; Chiefly Collected in Italy, Before the Late Revolutions in that Country, and Drawn from the Originals*. London: John Barfield-Thomas Gardiner.

Tatham, C.H. (1826). *Etchings, Representing the Best Examples of Grecian and Roman Architectural Ornament: Drawn from the Originals, and Chiefly Collected in Italy, Before the Late Revolutions in that Country*. London: Priestley & Weale.

Von Wild, M. (1996). *George Augustus Wallis (1761-1847), englisher landschaftsmaler. Monographie und Ouvrekatalog*. Frankfurt A.M.: Lang.

**MDCCC 1800**
Vol. 7 – Luglio 2018

e-ISSN 2280-8841

# Attorno a una lettera di Claude Monet a Giuseppe De Nittis
## Un confronto artistico possibile?

Fausto Minervini
(Ricercatore indipendente)

**Abstract** The proximity between Giuseppe De Nittis and some French Impressionism's interpreters has always been one of the most debated and controversial aspects of the Apulian painter's experience. Specifically, the connection between him and Claude Monet, even if certified, is still not enough discussed and investigated. A letter sent by the French master to his Italian colleague, kept in Getty Research Institute in Los Angeles, offers new points of view and reflection on affinities, more or less tangible, of their languages and their methods of nature study and translation.

**Keywords** Giuseppe De Nittis. Claude Monet. 19th Century Italian paintings. 19th Century French paintings. Impressionism. Market. Salon. Getty Research Institute. Experimental series.

Il legame tra Francia e Italia, e tra Parigi e Napoli nello specifico, fu proficuo e costante nel tempo, in particolare nel secondo Ottocento, con la differenza che, se nel XVIII secolo, e fino ai primi decenni del successivo, l'Italia meridionale aveva rappresentato una delle tappe finali per gli artisti stranieri nell'ambito del *Grand Tour*, nel corso del XIX, e ancor di più dagli anni Cinquanta, questo fenomeno si verificò in senso inverso, trasformando Parigi nella nuova Mecca artistica per gli italiani desiderosi di relazionarsi al più dinamico e cosmopolita ambiente culturale europeo dell'epoca. Parigi costituì un'attrazione irresistibile per innumerevoli artisti del calibro di Serafino De Tivoli, Alberto Pasini, Giovanni Boldini, Federico Zandomeneghi, Medardo Rosso, e naturalmente per tanti napoletani.[1]

La storiografia degli ultimi cinquant'anni ha più volte ricordato come tra Napoli e la capitale francese esistesse un rapporto scambievole, biunivoco. I circoli artistici partenopei accolsero, infatti, numerosi artisti parigini di differenti generazioni ed esponenti delle più moderne scuole pittoriche per tutta la seconda metà del secolo, da Edgar Degas a Gustave Moreau, passando per Gustave Caillebotte, Pierre-Auguste Renoir, Édouard-Louis Dubufe e suo figlio Guillaume (Bréon 1988), fino ai ripetuti soggiorni di Jean-Léon Gérôme tra il 1875 e il 1889, di passaggio verso il Medio Oriente e in rapporto con Domenico Morelli (Levi 1906). Ben più numerosi, invece, furono i pittori provenienti dall'ambiente napoletano che si recarono a Parigi o per accogliere e riportare in patria le ultime novità artistiche, come nel caso della famosa visita di Filippo Palizzi, Domenico Morelli e Saverio Altamura all'Esposizione universale del 1855, o per restarci in pianta stabile, alla ricerca soprattutto di circuiti commerciali più ampi e remunerativi, come nel caso di Beniamino De Francesco prima e Giuseppe Palizzi poco dopo, che non lasciarono più la Francia dal loro arrivo, rispettivamente nel 1842 e nel 1844 (Picone Petrusa 2002).

Giuseppe De Nittis, pugliese d'origine ma napoletano di formazione, resta senza dubbio il più importante rappresentante della comunità partenopea a Parigi, dove si trasferì definitivamente nel 1868 attirato dalle sirene di mercanti come Frédéric Reitlinger e Adolphe Goupil,[2] con il quale fu poi sotto contratto dal 1872 al 1874, anno in cui scelse di abbracciare le nuove poetiche impressioniste. La storiografia ha ampiamente discusso – e altrettanto lungamente si è divisa – sulla possibilità di annoverare De Nittis tra le fila della nuova avanguardia francese. A lungo una parte della critica italiana è sembrata pronunciarsi in maniera talvolta frettolosa sulla questione, guidata non tanto da testimonianze storiche incontrovertibili, quanto dal desiderio di

1 Sugli artisti napoletani a Parigi nel secondo Ottocento, nello specifico, vi è oggi una vasta bibliografia e un ampio elenco di passati appuntamenti espositivi; tra questi non si può non menzionare l'importante e recente catalogo della mostra Martorelli, Mazzocca 2017.

2 Sul mercato artistico internazionale e i noti rapporti tra la Maison Goupil e gli artisti italiani si veda Lamberti 1982, 5-163; Penot-Lejeune 2010, 66; Lagrange 2010a; Serafini 2013.

**DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2018/01/003**
Submitted: 2017-06-30 | Accepted: 2017-11-26




Figura 1. Claude Monet, *Marine près de Étretat*. 1882. Olio su tela, 54,6 × 73,8 cm. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art

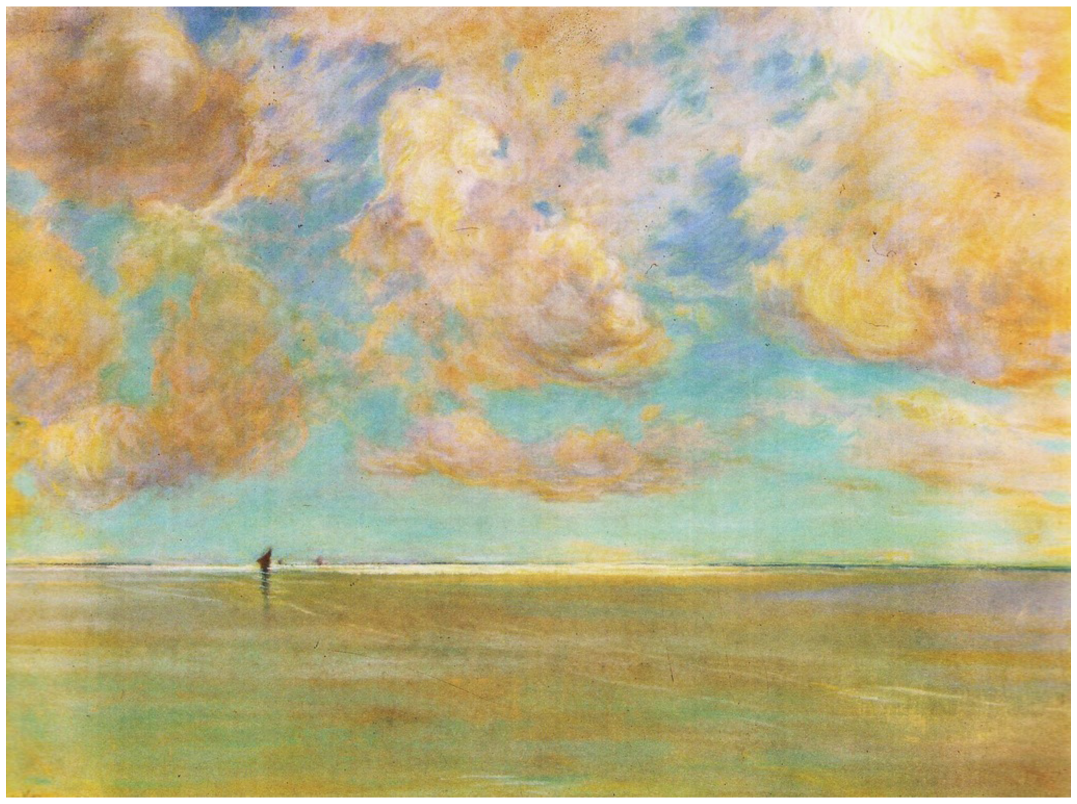


Figura 2. Giuseppe De Nittis, *Nuvole sul mare*. 1883. Pastello su cartone, 46 × 55 cm. Collezione privata

vedere riconosciuto un possibile suo contributo alle dinamiche che rivoluzionarono l'arte dalla seconda metà del XIX secolo, con tutto il lustro che ne sarebbe derivato. Le indagini condotte nell'ultimo ventennio attorno all'effettiva posizione di De Nittis nel multiforme tessuto culturale parigino coevo hanno in qualche modo segnato un'inversione di tendenza rispetto al passato, riuscendo a delineare in maniera più precisa il profilo di un pittore straniero capace di proporsi intelligentemente come un protagonista, fino alla sua morte, della vita artistica cosiddetta 'ufficiale' della capitale francese, restando, al tempo stesso, sensibile alle nuove sperimentazioni artistiche maturate in quegli stessi anni dalla frangia impressionista.[3]

Oltralpe, la critica francese si è espressa invece con indubbi meriti di obiettività già dall'ultimo quarto dell'Ottocento, intravedendo spesso nella produzione pittorica del periodo parigino di De Nittis quella natura eccessivamente 'da Salon' che lo mantenne in quel *juste milieu* proclamato da Silvestre,[4] Renoir[5] e Huysmans (Huysmans 1975), e che sembrò in parte proteggerlo dai giudizi negativi avanzati rivolti al movimento impressionista nei suoi primissimi anni.[6] A questo proposito, nel riproporre il pensiero di Léonce Bénédite, Dominique Morel, nel 2010 (Morel 2010, 26), ha ribadito quanto De Nittis meritasse la qualifica di impressionista, pur essendo riuscito a distinguersi dai colleghi più intransigenti grazie a un'attitudine più 'moderata' che gli valse tanto l'accettazione del pubblico, quanto le ricompense ufficiali.

Con negligenza, tuttavia, la Francia ha trascurato il valore dell'artista pugliese appena dopo la sua morte, con l'evidente complicità delle istituzioni d'oltralpe, responsabili di un silenzio calato sull'arte di un parigino 'd'adozione' appena dopo il 1886, anno dell'ultima retrospettiva dedicatagli nella capitale francese. Solo nel 2010 la sua arte è stata nuovamente esposta a Parigi, nelle sale del Petit Palais (Chazall, Morel, Angiuli 2010), museo che nell'ultimo decennio, con le mostre su Sorolla, Carriès e Pelez, ha assunto il particolare ruolo di rivelatore o rievocatore di artisti a torto dimenticati.

Che De Nittis abbia abbracciato i principi artistici impressionisti in maniera poco convinta, o quantomeno che la sua produzione abbia piuttosto risposto a esigenze commerciali del tutto estranee all'etica del movimento – le stesse manifestate, in parte, anche da Édouard Manet – è cosa nota. È altrettanto chiaro come, dal punto di vista tecnico-pittorico, una parte della sua produzione parigina abbia aderito ottimamente ai loro precetti di osservazione e traduzione del dato naturale, risentendo, inoltre, di una comune passione per l'arte e l'oggettistica giapponese, secondo una moda diffusasi Francia a partire dal 1867 circa, anno della prima partecipazione ufficiale del Giappone a un'esposizione universale (Moscatiello 2011, 53, 138).

Una lettera di Claude Monet a De Nittis, conservata presso il Getty Research Institute di Los Angeles, riaccende il dibattito sui legami tra il pittore pugliese e il gruppo francese, ma piuttosto che prender parte a questa disputa, invita a una riflessione sulla poco indagata relazione tra lui e il capofila del movimento impressionista, sui loro momenti di vicinanza, tanto sul piano professionale, quanto personale.[7] Pur non presentandosi particolarmente rilevante da un punto di vista artistico, infatti, la missiva certifica per la prima volta un rapporto privato diretto tra i due, specialmente se si considera come, fino ad oggi, il nome di De Nittis fosse apparso solo un paio di volte nel carteggio tra Monet e Paul Durand-Ruel.

> Cher monsieur De Nittis, j'avais un service à vous demander hier mais je n'ai pas osé et je me trouve bien embarrassé ce matin car je n'ai pas un sou à la maison. Je me permets donc de vous demander si vous voudriez m'envoyer un billet de cent francs sur votre prochaine affaire. Bien entendu si cela ne vous contrarie pas et en admettant que ce ne soit pas un préjudice de mes camarades qui font leur vente aujourd'hui; c'est un peu ce qui m'a empêché de parler hier mais il me faut absolument rapporter de quoi faire marcher la maison, excu-

3 Sull'inserimento dell'artista nelle dinamiche socio-culturali parigine e sul suo entourage artistico si tengano in particolare considerazione i saggi di Marion Lagrange e Francesca Castellani in Chazall, Morel, Angiuli 2010, 18-25, 46-57. In particolare, per quanto riguarda il gusto *japoniste* dell'artista pugliese e della sua cerchia si veda Moscatiello 2011, 39-41, 43-5, 73 ss.; Mazzocca 2017a, 45-55.

4 Silvestre, Armand (1879). «Le Monde des Arts». *La Vie Moderne*, 19 juin, 165-6.

5 Renoir, Edmond (1879). «Notre exposition. M.J. De Nittis». *La Vie Moderne*, 64, 1 mai.

6 In merito alla ricezione critica francese, si veda in particolare Bocquillon 2003, 119-28; Morel 2010, 26-33. Questo stesso saggio è stato poi riproposto in lingua italiana dall'autore in Angiuli 2013, 43-9.

7 L'esistenza di questo documento, sorprendentemente senza particolari commenti né analisi, è stata segnalata in Lagrange 2010a, 105.

> sez-moi donc et si vous le pouvez, remettez au porteur à ce jour, si vous pouvez, si vous ne pouvez disposer de cent francs [sic] mais cette somme me serait bien utile si vous le pouvez [sic]. Merci d'avance et mille pardon de vous mettre si souvent à contribution. Tout à vous, Claude Monet. Lundi matin 28 mai 77.[8]

Il contenuto della lettera si presenta coerente con la fitta corrispondenza intrattenuta in quegli anni da Monet con molti altri destinatari, da Manet fino a Durand-Ruel, passando per Émile Zola, sia da un punto di vista tematico – ripetute e pressanti richieste d'aiuto economico –, sia per la costante inquietudine finanziaria che trapela dalle frasi ripetute o interrotte. La malcelata urgenza di ricevere un prestito, tutto sommato modesto, di cento franchi, spinse Monet a domandare la consegna della somma direttamente al corriere incaricato della consegna della lettera. La data, come riferito dallo stesso artista, coincide con il secondo giorno della vendita all'Hôtel Drouot delle opere impressioniste di Caillebotte, Pissarro, Renoir e Sisley,[9] a cui De Nittis non partecipò. Le scuse finali rivolte al collega italiano per le reiterate richieste suggeriscono come questa non fosse la prima lettera inviatagli, ma che, anzi, egli fosse già tra i suoi sostenitori e referenti.

A distanza di poco più di un mese dalla terza mostra impressionista, finanziata in gran parte dalle casse di Caillebotte, Monet manifestava il disagio per una situazione che toccava ora uno dei momenti più difficili, a seguito della desolante ricezione critica delle sue opere e delle ingenti sue difficoltà economiche. Come noto, eccezion fatta per Georges Rivière, costante difensore della loro arte, e per alcuni giornali come *L'Homme libre*, *Le Rappel*, *Le Petit Parisien*, *Le Courrier de France* e *Le Siècle*, che quantomeno riconobbero il successo di pubblico e la curiosità manifestata dai visitatori accorsi al 6 rue le Peletier nell'aprile 1877, la critica francese fu in linea di massima spietata verso tutto il gruppo impressionista e, in particolare, verso la sua serie della *Gare Saint-Lazare*.[10]

Alle lamentate ristrettezze economiche, proprio nel mese di maggio 1877, si era aggiunta la netta regressione degli affari tra Monet ed Ernest Hoschedé (Wildenstein 1974, 87), direttore del giornale *Au Gagne Petit* e suo principale finanziatore almeno fino al 5 giugno dell'anno dopo.[11] Stando tuttavia ai dati delle vendite annotati da Monet nel suo *carnet des comptes* (Wildenstein 1974), il 1877 sembra essere un anno piuttosto prolifico per lui, grazie a un guadagno di 15.197 franchi, somma, per l'epoca, largamente sufficiente alla conduzione di una vita agiata. I debiti contratti in quegli anni, uniti a spese sconsiderate, portarono il pittore francese a lamentarsi costantemente della propria situazione e a ricercare prestiti continui, seppur non strettamente necessari.

Al contrario, pur non prendendo più parte alle iniziative promosse dal gruppo impressionista, il successo di critica ed economico registrato dalle opere di De Nittis in quegli anni era ben noto a tutto l'ambiente artistico-culturale parigino. De Nittis era reduce da una fortunata partecipazione al *Salon* del 1877, dove presentò *Paris vue du Pont Royal* e due acquerelli, *Boulevard Haussmann* e *Place St. Augustin*, mentre qualche tempo prima, il 22 febbraio 1875, aveva concluso un'importante transazione col mercante londinese Marsden per l'ingente somma di diecimila franchi.[12] Una florida – ma temporanea[13] – situazione economica

8 *Claude Monet letters sent*. Los Angeles: Getty Research Institute, Special Collections, 86-A13: «Caro signor De Nitstis, avevo un favore da domandarvi ieri ma non ho osato e mi trovo molto in imbarazzo stamattina perché non ho un soldo a casa. Mi permetto quindi di chiedervi se voleste inviarmi un biglietto da cento franchi sul vostro prossimo affare. Ben inteso se ciò non vi contraria e ammettendo che ciò non sia un pregiudizio verso i miei compagni che fanno la loro vendita oggi; è un po' ciò che mi ha impedito di parlare ieri, ma devo assolutamente riportare qualcosa per far andare avanti la casa, scusatemi quindi e, se potete, consegnate al corriere oggi, se potete, se non potete disporre di cento franchi [*sic*], ma questa somma mi sarebbe molto utile se potete [*sic*]. Grazie in anticipo e mille scuse per mettervi così spesso a contributo. Vostro, Claude Monet. Lunedì mattina 28 maggio 77».

9 Cf. Distel 1989, 155. In alcuni testi la data della suddetta vendita è il 27 maggio, che, come di consueto, corrispose invece al giorno di presentazione delle opere, mentre l'asta vera e propria si tenne effettivamente il giorno dopo.

10 Grimm, Baron (1877). «Lettres anecdotiques – Les Impressionnistes». *Le Figaro*, 5 avril: «[Monet] in fin dei conti, ha provato a darci la spiacevole impressione che scaturisce da più locomotive che fischiano contemporaneamente». Per un'analisi su questa serie, si veda in particolare Wilson-Bareau 1998.

11 In questa data si registra la bancarotta dello stesso Hoschedé, cf. *Vente judiciaire des tableaux modernes et anciens, meubles et curiosités composant la collection Hoschedé*, 5-6 juin 1878, Paris, Georges Petit expert, 1878.

12 *Dieterle family records of French art galleries, 1846-1986, series III, Tedesco frères, 1880-1941*, stock books, II, p. 286, nr. 607. Los Angeles: Getty Research Institute, Special Collections, 93-A12.

13 *L'Inventaire après le décès de Monsieur de Nittis, 16 septembre 1884*, MC ET-XII-1361. Paris: Archives Nationales de France, come ormai noto, riferisce infatti che, alla sua



Figura 3. Giuseppe De Nittis, *Colazione in giardino*. 1884. Olio su tela, 81 × 117 cm. Barletta, Museo Civico Pinacoteca De Nittis



Figura 4. Gustave Caillebotte, *Le déjeuner*. 1876. Olio su tela, 52 × 75 cm. Collezione privata

che doveva molto alla fama da lui conquistata in quel periodo e che avrebbe toccato il suo apice nel 1878, con il trionfo all'Esposizione universale e la conseguente assegnazione della *Légion d'honneur*, riconoscimento deontologicamente lontano da ogni ideale impressionista.

La partecipazione stessa di De Nittis alla prima mostra impressionista del 1874 in rue des Capucines, del resto, ancor prima di una comune condivisione di un'etica e di principi artistici innovatori e antiaccademici, aveva risposto principalmente a esigenze di rappresentanza ed economiche proprie del gruppo avanguardista. La presenza delle tele di De Nittis, «*artiste chévronné*»[14] e *habitué* del Salon, manifestazione ufficiale patrocinata dal governo, sembrò in qualche modo conferire una maggiore dignità alla manifestazione e una propria identità al gruppo agli occhi dell'ambiente parigino.[15] D'altra parte, grazie alla discreta agiatezza economica e all'effettiva posizione sociale borghese raggiunte, in parte, attraverso le vendite assicurategli da Goupil negli ultimi due anni, De Nittis, come Caillebotte e Henri Rouart prima di lui, avrebbe potuto garantire all'occorrenza il sostegno economico alla causa impressionista.

Le ultime righe della missiva qui in esame, infatti, sembrano confermare come la loro opinione nei confronti dell'artista pugliese non fosse mutata rispetto a tre anni prima.[16] De Nittis, per

morte, De Nittis lasciò una serie di debiti che ammontavano a circa duecentomila franchi. Per un'analisi più approfondita di questi fascicoli si veda anche Lamacchia 2004, e, con particolare attenzione all'analisi dell'arte e degli oggetti orientali posseduti dal pittore pugliese, cf. Moscatiello 2011, 132-7.

**14** Chesnau, Ernest (1874). «A coté du Salon, II, Le plein air, Exposition du boulevard des Capucines». *Paris-Journal*, 7 mai.

**15** Ad avvalorare questa tesi, si veda il commento di Degas sulla partecipazione di De Nittis nel 1874: «Siccome voi esponete al Salon, la gente mal documentata non potrà dire che siamo l'esposizione dei Rifiutati». (De Nittis 1895, 237).

**16** Sul coinvolgimento di De Nittis alla mostra del 1874 e sulla duplice posizione del gruppo impressionista, combattuto tra effettivo apprezzamento della pittura del pugliese



Figura 5. Claude Monet, *Lé déjeuner*, panneau décoratif. 1873. Olio su tela, 106 × 201 cm. Parigi, Musée d'Orsay

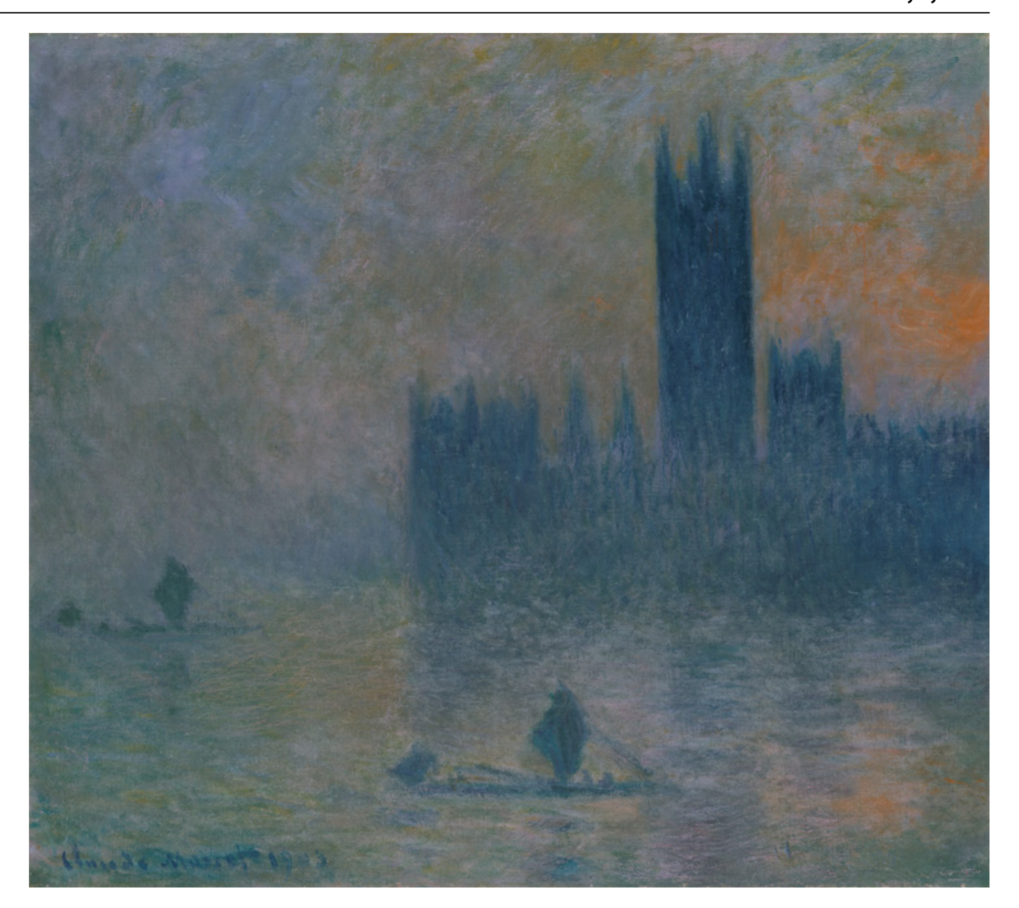
gli impressionisti, e per Monet in particolare, restava uno di quei «pittori guadagnatori di denaro e a cavallo su Parigi e Londra» (de Goncourt 1956, 11, 182), e tale restò fino alla sua morte. Alla maniera di Édouard Manet – che addirittura non prese parte a nessuna delle mostre impressioniste, continuando piuttosto a prediligere il Salon –, il pittore italiano aveva presto compreso che, pur condividendo con loro idee pittoriche e un innovativo metodo d'osservazione del reale, un allontanamento dagli avanguardisti gli avrebbe permesso di continuare a prender parte ai principali appuntamenti artistici parigini, aggirando, per quanto possibile, sia i giudizi negativi di una parte della critica rimastagli favorevole, sia una possibile conseguente flessione negativa delle vendite delle sue opere. Una scelta ponderata, dunque, evidenziata già da Raffaello Causa nel 1975 (Causa 1975) e da Piero Dini nel 1990 (Dini, Marini 1990): il primo rintracciò nei limiti culturali del pittore, nelle esigenze e ambizioni economiche e sociali sue e di sua moglie Léontine, le cause dell'incapacità di sfruttare l'irripetibile opportunità di una convinta e totale militanza nel gruppo francese; Dini, invece, pur intravedendo in questo senso una scarsa lungimiranza da parte di De Nittis, sostenne appunto come questi scelse la strada del guadagno sicuro, abbracciando un'arte capace di attirare principalmente i frequentatori del Salon, categoria di acquirenti che, in termini di mercato, fu certamente tra le più costanti e redditizie nella Francia della Terza Repubblica. Lo stesso Dini fu non a caso tra i primi a rendersi conto dei numerosi punti di discussione e delle molteplici prospettive di riflessione scaturenti dalla strategia di De Nittis, specialmente in merito a motivazioni di ordine economico e ai condizionamenti provenienti dall'ambiente intellettuale parigino (Dini, Marini 1990, 174), ambiente di cui lo stesso artista, e il suo entourage, erano figli.

Gli studi più recenti sull'artista pugliese hanno quindi evidenziato come l'inserimento di De Nittis e della sua famiglia all'interno in questi circoli

e invidie scaturite dal suo successo, si veda Dini, Marini 1990, 192; Dumas 2004, 43; Castellani 2004, 74; Moscatiello 2011, 39-41.




Figura 6. Claude Monet, *Le Parlement, soleil couchant.* 1902.
Olio su tela, 81,3 × 93 cm. collezione privata



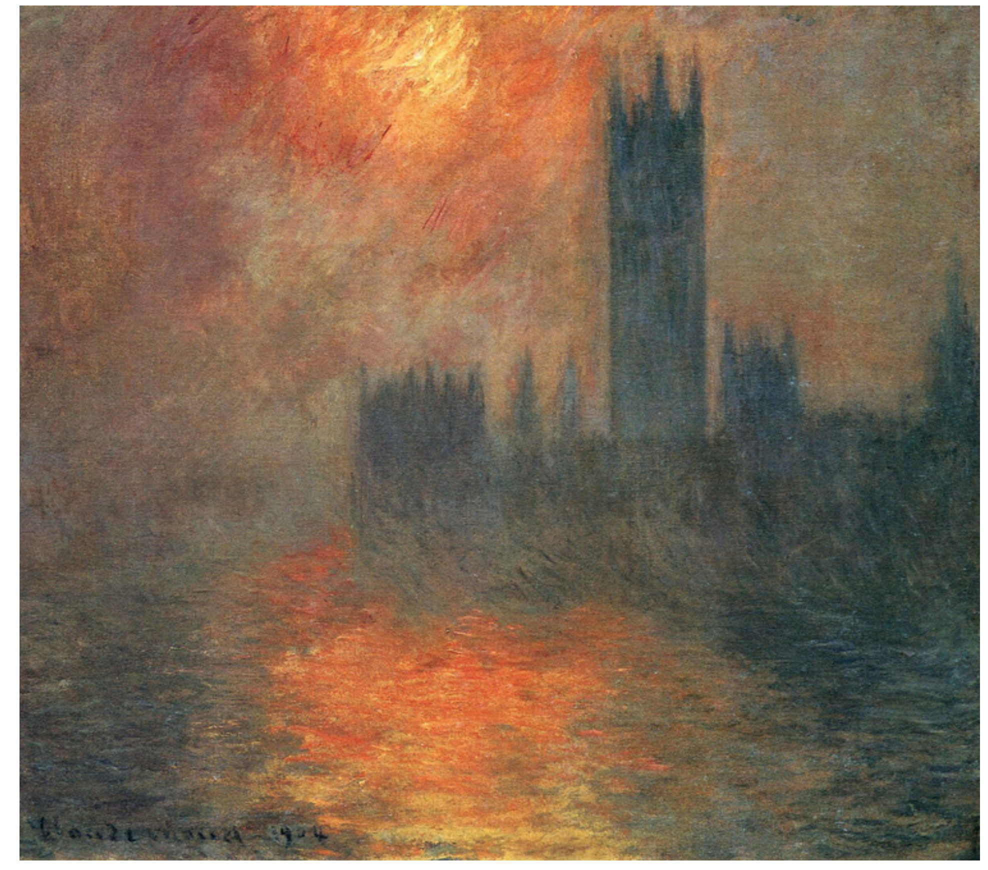


Figura 7. Claude Monet, *Le Parlement, effet de brouillard*. 1903-1904. Olio su tela, 81,3 × 92,4 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art

Figura 8. Claude Monet, *Le Parlement, Londres, Soleil à travers le brouillard*. 1904. Olio su tela, 81 × 92 cm. Parigi, Musee d’Orsay



Figura 9. Giuseppe De Nittis, *Westminster*. 1878. Olio su tela, 110 × 192cm. Collezione privata

culturali fosse stato a sua volta agevolato, oltre al suddetto successo economico e ai riconoscimenti ufficiali – su tutti, l'assegnazione della *Légion d'honneur* –, anche da altri fattori: la condivisione di passioni comuni, come la musica, ad esempio, nello specifico quella di Lorenzo Pagans (de Goncourt 1956, 11, 183), e soprattutto l'universo orientale, che lo avvicinò ancor di più ai letterati e ai personaggi di rango della capitale francese, come Edmond de Goncourt, Alphonse Daudet, Philippe Burty, la principessa Mathilde Bonaparte e suo nipote Giuseppe Primoli, ma anche ad artisti come Manet, Degas, Tissot. Partendo dai *Carnets Des Invitations* di Léontine De Nittis, Manuela Moscatiello ha ricostruito in maniera puntuale la cerchia intellettuale che attorniò l'artista pugliese nei suoi anni francesi, rilevandone comuni affinità in termini di gusto artistico, estetico e collezionistico nei confronti della cultura orientale (Moscatiello 2011, 77 ss.).

Di certo le personalità attorno a cui De Nittis scelse di orbitare – e viceversa – erano in qualche modo affermate e riconosciute nel contesto culturale parigino coevo. Gli stessi Manet e Degas, esponenti a modo loro della nuova pittura avanguardista, rappresentarono una sorta di «*bohème très bourgeoise*» (Castellani 2004, 47) in stretto contatto con l'artista pugliese. Per quanto concerne il rapporto tra Claude Monet e De Nittis, invece, la missiva in esame invita a considerare che questo fosse più intimo di quanto registrato finora, pur non consumandosi nelle serate mondane a casa dell'artista pugliese assieme alla *crème* culturale parigina. La loro conoscenza sembra articolarsi piuttosto attorno a questioni di tipo economico, argomento di fondamentale valenza nelle esperienze di entrambi gli artisti. Nel sottolineare come De Nittis avesse scelto come amici i più borghesi degli impressionisti, Marina Ferretti Bocquillon ha correttamente osservato quanto poco egli avesse in comune con Monet, «del quale colleziona le opere, ma che, perennemente squattrinato, non è ancora lo stimatissimo patriarca di Giverny» (Bocquillon 2003, 121), e il cui nome non era ancora riconosciuto, appunto, né all'interno dei circoli artistici ufficiali, né tra i maggiori collezionisti dell'epoca: i frequentatori del Salon.

A questo proposito, è necessario ricordare come, nella Parigi degli anni Settanta, il quadro artistico, oltre che sociale, fosse mutato sensibilmente in linea con il rinnovamento della figura

del collezionista.[17] Esponendo al Salon, gli artisti, specialmente quelli medagliati, riuscivano a vendere le loro opere a prezzi notevoli grazie a mercanti ben inseriti nei circuiti commerciali della capitale francese. Gli introiti che ne derivavano consentivano loro di condurre una vita basata sugli agi e su abitudini borghesi, oggetto per De Nittis sia di un'aspirazione personale, sia del desiderio di compiacere la crescente ambizione e il malcelato bovarismo della moglie. Borghese era, infatti, la nuova clientela che in quegli anni stava facendosi largo a Parigi: non più aristocratici ma professionisti nelle attività liberali, avvocati, medici, ma anche banchieri, industriali e imprenditori, uomini d'affari, collezionisti a caccia di oggetti *à la mode*, dediti all'arte come forma di investimento, *bourgeois* attratti dal valore simbolico della collezione, espresso in termini di riconoscimento sociale e indice di rango, ancor prima che di capacità economica. Secondo questa concezione del bene artistico inteso come simbolo di lusso, acquistando un'opera esposta al *Salon*, il nuovo collezionista si dotava del prestigio di un tipo d'arte dal valore universalmente comprensibile, affermando, al tempo stesso, una potenza gerarchica determinata dal suo potere d'acquisto. In linea di massima, secondo una tendenza ormai «*dans l'air*» in quell'epoca,[18] gli esponenti del gruppo impressionista si giustapposero a questi circuiti ufficiale creando iniziative indipendenti, vendite all'asta e scegliendo nuovi spazi espositivi,[19] benché i suoi membri fossero ben consapevoli del meccanismo perfettamente riassunto nella degassiana frase: «*le Salon, c'est toujours le Salon*» (Degas 1877). Non in ultimo, oltre alla questione 'etica', la creazione di questi nuovi circuiti, in un certo senso, fu una scelta obbligata per gli avanguardisti, se si considera anche il pregiudizio abbastanza diffuso tra i moderni amatori sulla loro arte, percepita come pericolosa nei confronti di un nuovo ordine sociale in cui la classe borghese era riuscita faticosamente a inserirsi (Venturi 1939, 1: 35).

La lettera di Monet a De Nittis documenta un rapporto tra i due che, stando alle fonti pervenuteci fino a oggi, probabilmente era cominciato proprio nel 1874 in rue des Capucines. L'ammirazione artistica del pugliese verso il collega francese si tradusse nell'acquisto di tre sue tele nel 1876, come si evince da un'altra missiva in cui Monet comunicò a Paul Durand-Ruel, suo mercante, la volontà di recuperare tutta la sua produzione per gestirne le vendite in maniera più diretta e oculata: «Caro signor Durand, ho dimenticato di dirvi una cosa. Sembra che le tre tele che avevo da De Nittis, e che mi aveva detto appartenessero al signor Portier, sono da Heiman, genero di De Nittis,[20] che li vuole vendere a buon mercato; sarebbe doppiamente sciagurato in questo momento, se potete, dovreste occuparvi di farli acquistare da una terza persona».[21] Analizzando la storiografia delle opere di Monet, De Nittis risulta invece essere il proprietario di quattro sue tele, anche se solo due di queste avrebbero potuto far parte della sua collezione nel 1876: *Gelée blanche*, dello stesso anno, e *Le Musée du Havre*, olio su tela del 1873, acquistato su consiglio di Caillebotte. Se è impossibile pertanto risalire al terzo quadro citato in questa lettera, è d'altra parte certo che De Nittis avrebbe poi acquistato altre due opere del maestro francese nel 1878: *Les dindons*, del 1877, oggi al Musée d'Orsay, e *Vue de l'ancien avant-port du Havre,* oggi al Philadelphia Museum of Art (Dini, Marini 1990, 149-50; Moscatiello 2011, 137, 394-5).

Queste scelte collezionistiche non stupiscono se si considera quanto De Nittis, anche se ufficialmente lontano dal gruppo impressionista, fosse sensibile a un'osservazione del vero libera e anticonvenzionale come quella proposta da Monet. Lo si può desumere da un'altra lettera in cui quest'ultimo, nel 1882, domandò a Durand-Ruel «l'indirizzo del signor Nittis, che mi ha chiesto di

**17** Sul tema del collezionismo in generale si veda il volume Mottola Molfino 1997. Più specifici, invece, dell'ambito parigino e internazionale della seconda metà dell'Ottocento: Moulin 1967; Bouillon 1989; Boime 1990; Haskell, Teichgraeber 1996; White [1965] (2009); Carter, Waller 2015.

**18** Alexis, Paul (1873). «Aux peintres et Sculpteurs». *L'Avenir National*, 12 mai.

**19** Quella degli impressionisti non fu la sola iniziativa dell'epoca; nel caso specifico francese, infatti, nel secondo Ottocento si assiste alla nascita di numerose esposizioni indipendenti, parallele ai circuiti ufficiali, a partire dal Pavillon du Réalisme, nato per volontà di Courbet e in risposta all'Esposizione universale del 1855; da una costola del *Salon*, in seguito, furono creati il *Salon des Refusées* nel 1863 e il *Salon des Indépendants* nel 1884, mentre, dagli anni Settanta, proliferarono sempre più gli appuntamenti espositivi nelle gallerie dei più noti mercanti parigini dell'epoca, su tutti Goupil, Georges Petit, Durand-Ruel, Bernheim Jeune. Per quanto riguarda, invece, le esposizioni senza *jury* organizzate dalle differenti società d'artisti, il fenomeno si stava diffondendo anche nel resto d'Europa, specialmente in Gran Bretagna. Cf. Cardon, Émile (1874). «L'Exposition des Révoltés». *La Presse*, 29 avril.

**20** Qui Monet fece evidentemente confusione, non avendo De Nittis alcun genero.

**21** Lettera di Claude Monet a Paul Durand-Ruel in Venturi 1939, 1: 219.

Figura 10. Giuseppe De Nittis, *Nubi su Westminster*. 1878. Olio su tavola, 25 × 34 cm. Barletta, Museo Civico Pinacoteca De Nittis



Figura 11. Giuseppe De Nittis, *Westminster Bridge*. 1878. Olio su tela, 80,5 × 133,5 cm. Barletta, Museo Civico Pinacoteca De Nittis

vedere le mie marine (non so con quali intenzioni, ma gliel'ho promesso)».[22] Nasce pertanto spontanea la riflessione circa la possibile vicinanza nella glossa dei due pittori: è il caso dei mari e dei cieli mediterranei del pittore italiano, soggetti particolarmente ricorrenti nel suo periodo giovanile partenopeo, che negli anni Ottanta sembrano acquisire particolari *nuances* rosa pastello molto vicine a quelle delle vedute nordeuropee della fase di Monet a Pourville (fig. 1), anche se tradotte da De Nittis in una maniera tutta personale, molto più attenta al dato reale e alla resa corporea dei volumi delle nubi (fig. 2).[23]

Ancor prima delle marine, è dimostrato che De Nittis conoscesse le opere dei suoi amici e colleghi impressionisti incentrate su alcune tra le tematiche a loro più care, come la famiglia e il giardino. Il suo *Colazione in giardino* (fig. 3), considerato da molti il capolavoro della fase finale della sua carriera, nella scelta particolare del ritratto *in absentia* e nelle stoviglie sulla tavola, sembra in parte debitore nei confronti del *Déjeuner* di Caillebotte del 1876 (fig. 4), più estremo e antiaccademico nell'esasperata prospettiva di chiara dipendenza fotografica, e ancor di più verso l'omonima opera di Monet del 1873 (fig. 5), che non a caso faceva parte della collezione privata dello stesso Caillebotte. Oltre allo spartito di vita familiare *en plein air*, la composizione di De Nittis condivise con quella di Monet proprio la sua parte più felice, ossia quella natura morta giapponesizzante e di chiara matrice impressionista, composta di tazze, piattini e vasi di vetro «su cui la luce gioca» (Pittaluga, Piceni 1963, 69).

In alcuni suoi aspetti, il raffronto De Nittis-Monet sembra d'altronde prestarsi a interpretazioni biunivoche, specialmente per quanto concerne la sperimentazione di nuove soluzioni pittoriche nella relazione tra artista e natura. Nella serie londinese di Westminster (figg. 6-8) dei primi del Novecento, ad esempio, Monet sembrò per certi versi reinterpretare alcune scelte che avevano già portato De Nittis al trionfo nell'Esposizione Universale del 1878 (fig. 9), in particolare la scelta di conferire alla fenomenologia naturale l'inusuale ruolo di mediatrice nella rapporto tra lo spettatore e il monumento. A differenza del collega italiano, in questa serie l'attenzione di Monet si focalizzò solo ed esclusivamente sulla resa degli agenti atmosferici e mai sui personaggi, sui tipi umani londinesi, «operai raggruppati sul ponte e 'affogati' in una nebbia umida e fumosa» (Tardieu 1878, 3, 246), che De Nittis aveva tradotto, invece, secondo una lente dickensiana tipicamente francese, fondendo «l'aspetto materiale del luogo con la fisionomia delle classi, con la storia delle abitudini sociali, con la ricerca dei tipi che, tutti insieme, ne costituiscono la fisionomia morale […], presentandoci non solo l'*urbs*, ma anche la *civitas* dell'era moderna» (Massarani 1880, 319). Paul Lefort, per primo, vide nella produzione londinese di De Nittis il risultato di una «solida *impressione*, sentita, vissuta e tradotta con rara felicità»,[24] benché le scelte compositive la confinassero in un impressionismo 'moderato' dato da un voluto equilibrio tra gli effetti luministici, la «forma confusa» (Bergerat 1878, 150) dell'edificio sul fondo della scena e la dettagliata descrizione dei personaggi londinesi, di chiara matrice realista.

In termini metodologici, sin dal concepimento, i loro *Westminster* rivelano una concezione simile di 'serie': ripetizioni di uno stesso soggetto indagato puntualmente in ogni sua variazione attraverso i molteplici filtri offerti dai fenomeni naturali (figg. 10-11). In questo caso, per entrambi la vera protagonista restò la nebbia, traduttrice di architetture evanescenti, di effetti di dissolvenza luministica senza dubbio derivati dalla comune assimilazione delle lezioni di Constable, Cotman, Bonington, ma soprattutto di Turner, al quale, non a caso, è stata sempre attribuita «una parte capitale nella nascita dell'impressionismo» (Jamot 1931, 18-19).

Di fatto, un atteggiamento di apertura sperimentale verso la 'serie' artistica, centrata attorno ad un unico soggetto, tratto peculiare dell'arte di Monet, appare nella produzione di De Nittis già nel 1872, nei circa sessanta dipinti raffiguranti le fasi eruttive del Vesuvio. Fu proprio in queste opere che il pugliese probabilmente mostra la più completa e matura assimilazione del concetto di *en plein air*, coniugato però a un originalissimo intento documentario volto a fissare tutti gli istanti del mutamento del dato reale, della luce, secondo un rigoroso processo di sintesi formale e cromatica scevra da ogni tipo di ricerca o raffina-

22 Lettera di Claude Monet a Paul Durand-Ruel, Pourville, 10 aprile 1882, in Dini, Marini 1990, 233.

23 A questo proposito, si veda ancora una volta l'analisi dell'inventario post-mortem di De Nittis condotta da Moscatiello (2011, 137), secondo la quale l'artista pugliese scelse di esporre le opere dei suoi colleghi impressionisti nella galleria del suo atelier «forse per studiarli, o per averli sotto i suoi occhi perché oggetti cari».

24 Lefort, Paul (1878). «Exposition Universelle. Les écoles étrangères de peinture». *Gazette des Beaux-Arts*, septembre, 404.

tezza estetica. De Nittis scelse poi di conservare la forma originale dei suoi quadretti senza ultimarli, convinto che la loro apparente sommarietà fosse affine ai nuovi orientamenti della nascente pittura impressionista francese, al punto che due di queste furono tra le cinque opere da lui presentate alla prima mostra del gruppo nel 1874 (*Société Anonyme des Artistes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs* 1874, 16, nrr. 116-17), giudicate poi come «informi abbozzi»[25] da una parte della critica francese.

Trent'anni dopo, mosso da intenti simili ma arrivando a soluzioni ben più esasperate e 'maniacali', Monet avrebbe realizzato le famose serie dei covoni e della cattedrale di Rouen. Seppur con tecniche pittoriche e metodi d'osservazione differenti tra loro – punto di vista fisso e 'scomposizione' delle forme e della luce derivata dallo studio dello spettro luminoso in Monet, inquadrature mobili, ardite, dinamiche e sempre diverse, con tagli prospettici quasi 'fotografici' in De Nittis –, entrambi gli artisti avevano cercato di fissare l'istante, di documentarlo e di bloccare lo scorrere del tempo *insaisissable*, con la differenza che, se Monet si servì della luce cercando di dipingere quasi ossessivamente l'aria infinita e transitoria, De Nittis la interpretò, invece, come un veicolo di creazione e di definizione dei volumi delle rocce del vulcano in eruzione, soluzioni maturate già nei suoi anni giovanili della Scuola di Resina. Le sue riprese vesuviane, caratterizzate da attente e rapide annotazioni delle variazioni del dato reale attorno a un solo e unico soggetto – la montagna – in condizioni atmosferiche e luminose sempre differenti, per l'approccio metodologico innovativo nell'osservazione della natura, segnano un primo momento di apertura nella sua cerchia artistica francese verso l'idea della 'serie'. Attraverso questa idea, De Nittis, rinnovando il «metro delle sue vecchie esperienze napoletane» (Causa 1975, 8) grazie a un bagaglio tecnico ormai maturato ed evolutosi negli anni parigini, sembra realizzare una moderna reinterpretazione delle stesse ricerche sul paesaggio che aveva condotto proprio nei suoi anni giovanili a Portici (Mazzocca 2017b, 102). L'artista pugliese recuperò, infatti, i soggetti con cui si era relazionato nella primissima fase della sua carriera, operando, questa volta, non più per sole giustapposizioni di toni e di macchie di colore, bensì attraverso uno studio sempre diverso del carattere peculiare di ogni suolo rappresentato. E se in generale le successive serie di Monet furono a ragione considerate dalla critica alla stregua di un programma scientifico (Venturi 1939, 88-9), chi scrive ritiene che in qualche modo l'approccio di De Nittis al Vesuvio riveli un'attenzione, più o meno cosciente, al dato luministico certamente meno empirica, ma analoga per sistematicità nell'indagine attorno al vero.

Pur non potendo costituire l'unico tipo di approccio nell'analisi dei complessi e numerosi stimoli che un artista dell'epoca poté sedimentare e metabolizzare, ancor più in un ambiente fervido e dinamico come quello parigino, è oggi impossibile non considerare le reciproche influenze verificatesi tra personalità appartenenti a una stessa cerchia culturale, siano esse tecniche o semplicemente visive. Quanto questo tipo di approccio sia da ritenersi invece valido è testimoniato dalle corrispondenze private degli stessi artisti, dalle loro memorie, o ancora dai moderni studi sulla circolazione – e sulla conseguente ricezione – di opere e di modelli a livello internazionale per tutto il corso del secondo Ottocento. La riflessione sulle possibili influenze può talvolta risultare rischiosa, ma sarebbe d'altra parte anacronistico, e metodologicamente lacunoso, non considerare i contatti personali e artistici certamente avvenuti tra personaggi che agirono nel medesimo contesto culturale.

L'analisi qui condotta non vuole in alcun modo presentare De Nittis come un esempio per Monet, o come un mediatore tra lui e la genesi di quelli che sono oggi i suoi più noti capolavori, né tantomeno si cerca di paragonarne le rispettive incidenze sulla storia dell'arte in senso globale. Essa vuole piuttosto invitare alla riflessione sulla tangibile vicinanza tra i due pittori, specialmente in alcuni loro linguaggi, mettendo in luce lo spessore di un artista italiano che, pur provenendo da un ambiente ancora marcatamente 'provinciale' come quello napoletano, fu presto capace di recepire quanto stava partorendo il vortiginoso tessuto culturale della capitale mondiale dell'arte e di interpretarlo attraverso nuove soluzioni sperimentali.

25 De Nittis, Giuseppe (1874). «Corrispondenze. Londra». *Il Giornale Artistico*, 2(4), 1 luglio, 25.

## Bibliografia


Angiuli, Emanuela; Mazzocca Fernando (a cura di) (2013). *De Nittis = Catalogo della mostra* (Padova, Palazzo Zabarella, 19 gennaio-26 maggio 2013). Venezia: Marsilio, 43-9.

Bergerat, Émile (1878). «Art contemporain. Section italienne. Joseph de Nittis». *Les chefs-d'œuvres d'art à l'Exposition Universelle*. Paris: Baschet Éditeur, 150.

Bocquillon, Marina Ferretti (2003). «De Nittis, Boldini e Zandomeneghi a Parigi (1867-1917)». Dumas 2004, 119-28.

Boime, Albert (1990). *Artisti e imprenditori*. Torino: Bollati Boringhieri.

Bouillon, Jean-Paul (1989). *La Critique d'art en France, 1850-1900 = Actes du colloque de Clermont-Ferrand*. Saint-Étienne: Université Jean Monnet.

Bréon, Emmanuel (éd.) (1988). *Claude-Marie, Édouard et Guillaume Dubufe. Portraits d'un siècle d'élégance parisienne = Catalogue d'exposition* (Paris, Mairies du 9e arrondissement et du 16e arrondissement, 1988). Paris: Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris.

Carter, Karen L.; Waller, Susan (2015). *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870-1914: Strangers in Paradise*. Farnham: Ashgate.

Castellani, Francesca (2004). «Italiens de Parc is?». Dumas 2004, 74.

Castellani, Francesca (2010). «*De Nittis entre Degas et Manet*». Chazall, Morel, Angiuli 2010, 46-57.

Causa, Raffaello (1975). *Giuseppe De Nittis*. Bari: Cassa di Risparmio di Puglia.

Chazall, Gilles; Morel, Dominique; Angiuli, Emanuela (a cura di) (2010). *Giuseppe De Nittis. La modernité élégante = Catalogue d'exposition* (Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Art, 21 octobre 2010-16 janvier 2011; Parma, Palazzo del Governatore, 6 février-8 mai 2011). Paris: Paris Musées.

de Goncourt, Edmond et Jules (1956). *Journal, mémoires de la vie littéraire*. Paris: Les éditions de l'imprimerie nationale de Monaco, XI.

De Nittis, Joseph (1895). *Notes et souvenirs*. Paris: Ancienne Maison Quantin.

Degas, Edgar (1877). «Lettera a Léontine De Nittis, 21 maggio 1877». Pittaluga, Piceni 1963.

Dini, Piero; Marini, Giuseppe Luigi (1990). *De Nittis. La vita, i documenti, le opere dipinte*. Torino: Allemandi.

Distel, Anne (1989). *Les collectionneurs des Impressionnistes: amateurs et marchands*. Paris: La Bibliothèque des Arts.

Dumas, Ann (a cura di) (2004). *Degas e gli italiani a Parigi = Catalogo della mostra* (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 settembre 2003-29 febbraio 2004; Edimburgo, Royal Scottish Academy, 12 dicembre 2003-29 febbraio 2004). Ferrara: Ferrara Arte.

Haskell, Thomas L.; Teichgraeber, Richard F. (1996). *The Culture of the Market: Historical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.

Huysmans, Joris-Karl (1975). «Salon de 1880». Huysmans, Joris-Karl, *L'art moderne/Certains*. Paris: Plon-Nourrit, 151-2.

Jamot, Paul (éd) (1931). *Claude Monet. Exposition rétrospective = Catalogue d'exposition* (Paris, Musée de l'Orangerie, 1931). Paris: Musées nationaux, 18-19.

Lagrange, Marion (2010a). *Les Peintres italiens en quête d'identité: Paris 1855-1909*. Paris: CTHS-INHA.

Lagrange, Marion (2010b). «*Giuseppe De Nittis et le tourbillon de la vie parisienne*». Chazall, Morel, Angiuli 2010, 18-25.

Lamacchia, Giovanni (2004). *Il caso De Nittis. L'inventario inedito del 1884 conservato a Parigi negli Archives Nationales*. Bari: Stilo.

Lamberti, Maria Mimita (1982). «1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti». *Storia dell'arte italiana, parte 2. Il Novecento*, vol. 7. Torino: Giulio Einaudi.

Levi, Primo l'Italico (1906). *Domenico Morelli nella vita e nell'arte*. Roma-Torino: casa editrice nazionale Roux e Viarengo.

Martorelli, Luisa; Mazzocca, Fernando (a cura di) (2017). *Da De Nittis a Gemito. I napoletani a Parigi negli anni dell'Impressionismo = Catalogo della mostra* (Napoli, Palazzo Zevallos di Stigliano, 6 dicembre 2017-8 aprile 2018). Genova: Sagep.

Massarani, Tullo (1880). *L'art à Paris*. Paris: Librairie Renouard.

Mazzocca, Fernando (2017a). «Beppino De Nittis. Il napoletano che ha conquistato Parigi». Martorelli, Mazzocca 2017, 45-55.

Mazzocca, Fernando (2017b). «I bagliori del Vesuvio. De Nittis a Napoli e la grande eruzione del 1872». Martorelli, Mazzocca 2017, 102.

Morel, Dominique (2010). «De Nittis et la critique française: "Ce vaillant Napolitan de la rue Navarin"». Chazall, Morel, Angiuli 2010, 26-33.

Moscatiello, Manuela (2011). *Le japonisme de Giuseppe De Nittis: un peintre italien en France à la fin du XIXe siècle*. Berne-New York: Peter Lang, 39-41, 43-5, 73 ss.

Molfino, Francesca; Mottola Molfino, Alessandra (1997). *Il possesso della bellezza*. Torino: Allemandi.

Moulin, Raymond (1967). *Le marché de la peinture en France*. Paris: Les éditions de minuit.

Penot-Lejeune, Agnès (2010). «Copyright, reproduction et diffusion internationale des œuvres d'art au milieu du XIXe siècle. La stratégie commerciale élaborée par Goupil & Cie». *Histoire de l'Art. Art et Erotisme*, avril, 66.

Picone Petrusa, Mariantonietta (2002). «Fra Napoli e Parigi: i Palizzi e la poetica della "macchia"». *Dal vero. Il paesaggismo napoletano da Gigante a De Nittis*. Torino: U. Allemandi.

Pittaluga, Mary; Piceni, Enrico (1963). *De Nittis*. Milano: Bramante.

*Première exposition impressionniste, organisée au 35, boulevard des Capucines, à Paris,* (1874) = *Catalogue d'exposition* (Parigi, Studio Nadar, 15 avril-15 mai 1874). Paris: Société Anonyme des Artistes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs, 116-17.

Serafini, Paolo (a cura di) (2013). *La Maison Goupil, il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo = Catalogo della mostra* (Rovigo, Palazzo Roverella, 23 febbraio-23 giugno 2013; Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 23 ottobre 2013-2 febbraio 2014). Cinisello Balsamo: Silvana.

Tardieu, Charles (1878). «La peinture à l'Exposition Universelle de 1878. L'école italienne». *L'art, Revue Hebdomadaire Illustrée*, 3, 246.

Venturi, Lionello (1939). *Les Archives de l'Impressionnisme. Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Mémoires de Pul Durand-Ruel. Documents*, vol. 1. Paris-New York: Durand-Ruel éditeurs.

White, Harrison C.; White, Cynthia A. [1965] (2009). *La carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*. Paris: Flammarion.

Wildenstein, Daniel (1974). *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, vol. 1. Lausanne-Paris: La Bibliothèque des Arts, 87.

Wilson-Bareau, Juliet (1998). *Manet, Monet, la gare Saint-Lazare = Catalogue d'exposition* (Paris, Musée d'Orsay, 9 février-17 mai 1998; Washington, National Gallery of Art, 14 juin-20 septembre 1998). Paris: Réunion des Musées Nationaux.

**MDCCC 1800**
Vol. 7 – Luglio 2018

e-ISSN 2280-8841

# Tra le *Parrasie vocali selve, e le rupi Menalie*
## Il ciclo pittorico della sala arcadica di Perugia

Michela Morelli
(Università degli Studi di Perugia, Italia)

**Abstract** In 1820 in Perugia was inaugurated the *sala arcadica* della Colonia Augusta painted by Giovanni Monotti and Carlo Cencioni. The room, still preserved, was used as headquarters of Arcadians' winter meetings and is a rare example of decoration directly inspired by the themes of the Arcadian Academy. A number of significant references to Arcadian traditions and rituals handed down by custom and by the writings of the Academy are discernible in the landscapes and in the ornamentations of the cycle of paintings. These paintings are also an important step in a long process that testifies an emerging taste for *stanze a boschereccia* and late Neoclassic landscape in Papal States as a way to affirm a shared cultural and artistic language.

**Keywords** Academy of Arcadia. Mural painting. Arcadian Iconography. Stanze a boschereccia. Papal states.

Nel 1820 a Perugia venne inaugurata la sala arcadica della Colonia Augusta dipinta da Giovanni Monotti e Carlo Cencioni. La sala, tutt'oggi conservata, era adibita a sede delle riunioni invernali degli arcadi di Perugia e costituisce un raro esempio di decorazione direttamente ispirata ai temi dell'Accademia dell'Arcadia. Nei paesaggi e nell'ornato che compongono il ciclo pittorico sono ravvisabili numerosi e significativi riferimenti alla tradizione e alla ritualità arcadica tramandata dalla consuetudine e dagli scritti dell'Accademia. Questi dipinti inoltre, sono un tassello importante di un lungo processo che vede l'emergere del gusto per le *stanze a boschereccia* e per il paesaggio tardo-neoclassico nello Stato Pontificio come canale di affermazione di un linguaggio culturale ed artistico condiviso.

Le peregrinazioni bucoliche dell'Accademia degli Arcadi sono il sogno di rinnovamento culturale ed artistico che dal 1690 incantò una moltitudine di poeti-pastori in Italia. Fondata a Roma «in forma di repubblica democratica» (Crescimbeni 1804, 5; Crescimbeni 1711), l'accademia accolse schiere di letterati e artisti i quali, a partire dal XVIII secolo, animarono anche diverse colonie locali. Questo idillio disegnò l'embrione di una nazione che riconosceva nella lingua, nell'arte poetica e nel paesaggio i propri tratti identitari (Crescimbeni 1804).[1]

Seguendo le suggestioni letterarie antiche, il sogno pastorale degli arcadi popolò giardini e ispirò opere poetiche e letterarie ampiamente note e studiate. Tuttavia, l'Arcadia elaborò un proprio specifico linguaggio anche attraverso la suggestione che esercitò su opere di carattere soprattutto, ma non esclusivamente, pittorico, nelle quali è oggi però complesso cogliere le consonanze di gusto che tale comune sentire produsse anche in questo campo. La ragione principale è da ricercarsi nella natura nomade dei pastori d'Arcadia e nelle alterne fortune a loro destinate dalla storia e dalla critica che hanno ormai dissolto molte tracce. La vita degli arcadi italiani era infatti scandita da frequenti spostamenti di sedi, fatto che ha contribuito alla dispersione di un patrimonio iconografico oggi solo a tratti ricostruibile: il luogo d'elezione per i raduni estivi era il giardino o bosco d'Arcadia che a Roma prese il nome di Bosco Parrasio, imitato nella sua specifica fisionomia anche nelle diverse colonie disseminate lungo tutta la penisola.

Il Bosco Parrasio di Roma, dopo rapidi spostamenti tra ville e orti privati, trovò una collocazione permanente e stabile nel 1726 quando fu costruito e impiantato alle pendici del Gianicolo con il contributo finanziario di Giovanni V di Portogallo e su progetto di Antonio Canevari e Nicola Salvi (Predieri 1990). Più frammentari erano invece i luoghi che ospitavano le riunioni invernali o gli archivi, solitamente dimore gentilizie messe a disposizio-

1 Per uno studio del gusto legato all'Accademia dell'Arcadia si veda Hyde Minor 2006 e più recentemente Alfonzetti 2017; per una storia dell'Accademia dell'Arcadia: Alhaique Pettinelli 2016; Acquaro Graziosi 1991. Tutt'oggi sono attive colonie arcadiche in tutto il territorio nazionale e soprattutto a Roma, a proposito si veda: `http://www.accademiadellarcadia.it/index.cfm` (2018-02-24).

**DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2018/01/004**
Submitted: 2018-03-22 | Accepted: 2018-05-04



Figure 1-2. Giovanni Monotti, Carlo Cencioni, Sala arcadica della Colonia Augusta di Perugia. 1820. Perugia

ne dagli arcadi o aule di sodalizi laicali, nelle quali è difficile identificare tratti distintivi della loro iconografia e commissione. Le sedi degli incontri al coperto erano note come Capanna del custode d'Arcadia – il custode coordinava i pastori da Roma, mentre i vice custodi svolgevano la stessa mansione nelle colonie – o Serbatoio d'Arcadia.[2]

Nel cuore antico di Perugia in via Marzia,[3] traversa di corso Pietro Vannucci, una residenza privata conserva intatto l'ornamento della Capanna popolata dalla colonia Augusta (Antinori 1842a), commissionato nel 1820 da Giuseppe Antinori.[4] Il marchese perugino, vice-custode della colonia, destinò alle riunioni dei pastori alcuni ambienti di servizio al piano terra del suo palazzo la cui decorazione fu affidata a due pittori allora apprezzati sulla piazza di Perugia per le figurazioni di storia e di paesaggio: Giovanni Monotti (Perugia, 1770-1834) e Carlo Cencioni (Orvieto, seconda metà del XVIII secolo-Perugia 1827) (Siepi 1822, 2: 625-7) (figg. 1-7).

Questo ciclo perugino è dunque una testimonianza di grande importanza e interesse per studiare i temi iconografici e il gusto dell'Accademia degli Arcadi sia per la sua sostanziale integrità, sia per la stretta connessione che dimostra a livello simbolico con le fonti letterarie legate agli arcadi, tanto da configurarsi come una vera e propria trasposizione pittorica imbevuta di classicismo arcadico.[5]

La commissione nasce in un momento politico molto delicato nelle terre governate con mano ferma dalla Chiesa dopo la caduta di Napoleone. Alla temperie brumosa della restaurazione gli arcadi,

2 Le specificità e gli spostamenti di questi due luoghi, fondamentali per la vita delle Colonie dell'Accademia degli Arcadi, e ancora di più per la sede centrale di Roma, sono documentati anche in Crescimbeni 1708, 1719; Morei 1761.

3 Il palazzo, già Floramonti, era stato acquistato da Giuseppe Antinori nel 1806; Siepi 1822, 2: 625-7.

4 Giuseppe Antinori (1776-1839), poeta ed intellettuale perugino, cominciò a frequentare gli Arcadi a partire dal 1795 durante il suo soggiorno di studi a Roma prendendo il nome arcadico di Bargilide Scilleo. Nel 1799 fu nominato amministratore dipartimentale del Trasimeno e ottenne la cattedra di poetica e mitologia all'Università di Perugia, ma la conquista della città da parte degli Austroaretini, avvenuta nello stesso anno, gli impedì di avviare le attività. Tornato a Perugia nel 1805 dopo un ritiro nel territorio eugubino, nel 1806 venne nominato Vice Custode della Colonia Augusta, nel 1810 rettore dell'Università di Perugia, in collaborazione con l'abate Colizzi, e l'anno successivo gli fu affidato l'insegnamento di letteratura italiana, cariche che mantenne anche all'indomani della Restaurazione pontificia; Rosini 1842.

5 Per la definizione di classicismo arcadico e per un'ampia trattazione dei motivi scaturiti dalla grande influenza romana ed internazionale dell'Accademia degli Arcadi anche in ambito storico artistico si veda Alfonzetti 2017.



molti dei quali liberali delusi, risposero rinverdendo l'anelito verso il bello in un sussulto elegiaco e inattuale.[6]

Era stato lo stesso Giuseppe Antinori a Perugia, nell'agosto del 1807 (Antinori 1842b), a rifondare la Colonia Augusta (fig. 9-10) istituita dall'Abate Giacinto Vincioliun secolo prima[7] nel parco, oggi come allora, intitolato Giardini del Frontone (figg. 9-10). Tra il 1707 e il 1708, infatti, i Decemviri di Perugia formalizzarono la donazione dello spazio del Frontone per le adunanze degli Arcadi[8] e per l'occasione venne risistemato e ornato con due iscrizioni – una in latino di Epito, il Canonico Giovan Angelo Gudarelli, e l'altra in greco dello stesso Vincioli – poste nel giardino a commemorazione dell'evento (Crescimbeni 1708, 188-9).

L'attuale conformazione del giardino del Frontone è il risultato di secoli di rimaneggiamenti, la maggior parte dei quali interessano il XVIII ed il XIX secolo, e furono intrapresi per iniziativa degli Arcadi della Colonia Augusta. La progressione degli interventi è testimoniata da Serafino Siepi il quale attribuisce a Vincioli la prima risistemazione con la creazione, al culmine della piana, di «un dolce insensibile pendio» nel mezzo del quale venne scavata una «vacua in figura circolare a foggia di anfiteatro, il di cui pavimento, il piano di tutto il prato eguagliando, da questo nell'anfiteatro si passava». L'anfiteatro ospitava all'interno «erbosi sedili […] all'intorno» circondati «al disopra da una corona di verdeggianti olmi». Altri

6 L'Accademia degli Arcadi conobbe un rinnovato successo all'inizio del XIX secolo e con più frequenza negli anni della Restaurazione e in quelli immediatamente successivi: furono molte le Colonie che in tutta Italia ripresero le loro attività e anche gli interventi diretti a ripristinare le sedi degli Arcadi, siano esse giardini o ritrovi invernali, vennero intensificati. Nel 1839 fu restaurato a Roma, per commissione di monsignore Antonio Tosti e con progetto di Giovanni Azzurri, lo stesso Bosco Parrasio che negli anni era stato abbandonato all'incuria. A.F.G.A. [Giovanni Azzurri?] (1839). «Il Bosco Parrasio alle falde del Gianicolo rifatto sui disegni dell'architetto sig. prof. Giovanni Azzurri». *La Pallade. Giornale di Belle Arti*, 1(33), 28 ottobre, 257-9; Acquaro Graziosi 1991.

7 La Colonia Arcadica Augusta fu fondata nel 1707 per iniziativa dell'Abate Giacinto Vincioli, noto col nome arcadico di Leonte, e rifondata nel 1778 e nel 1807, il suo stemma era il liuto (Crescimbeni 1708, 23). Per la storia della Colonia Augusta si vedano anche Pimpinelli 2000, 226 e Marcelli 2012, 183-5, da cui prende spunto il presente saggio.

8 Serafino Siepi precisa le circostanze della concessione annotando che, dopo essere stato piazza d'arme per le esercitazioni militari di Braccio Fortebracci da Montone nel XVI secolo, il Frontone rinacque nel segno dell'Arcadia alla fine del 1707: «nel quale [anno] con decreto del 26 dic.[embre] i Magistrati il concedettero alla testè introdotta Colonia degli Arcadi di Roma distinta col nome di Augusta, per tenervi l'estive loro accademiche adunanze» (Siepi 1822, 2: 576).



Figura 3. Giovanni Monotti, Carlo Cencioni, *Parete del monte*. 1820. Sala arcadica della Colonia Augusta, Perugia



Figura 4. Giovanni Monotti, Carlo Cencioni, *Parete del tempio*. 1820. Sala arcadica della Colonia Augusta, Perugia



Figura 5. Giovanni Monotti, *Paesaggio con lapidi commemorative degli Arcadi defunti* (dettaglio). 1820. Tempera e olio su muro. Sala arcadica della Colonia Augusta, Perugia.




Figura 6. Giovanni Monotti, Carlo Cencioni, *Paesaggio con l'altare di pan, la corona e la siringa*. 1820. Sala arcadica della Colonia Augusta, Perugia



Figura 7. Carlo Cencioni, Soffitto della Sala arcadica della Colonia Augusta di Perugia. 1820. Perugia

lavori interessarono la zona nel 1778, quando i magistrati perugini intrapresero la costruzione di nuove mura intorno al giardino e, a spese degli Arcadi, l'architetto Ciofi «fece ridurre l'anfiteatro a 3 ordini di sedili in circolo perfetto gradatamente disposti uno su dell'altro e ben coverti di fresche zolle erbose a guida di canapè sul gusto dei giardini alla francese». Due anni dopo, nel 1780, l'anfiteatro fu reso più stabile con l'aggiunta di un ordine di sedili in travertino e nel 1791 Baldassarre Orsini provvide all'erezione dell'arco col Grifo tra due piramidi che ancor oggi si vede al centro dell'anfiteatro. Vennero anche realizzati i quattro «gruppi di pilastri bugnati di mattoni rossi coi loro finimenti di travertino di figura sferica e ottaedra che ne costituiscono come tre portoni». Anche le essenze furono più volte ripiantate cambiandone le varietà: l'ultimo intervento di questo tipo risale al 1821, poco tempo dopo l'apertura della sala degli Arcadi (Siepi 1822, 2: 567-70).[9]

La sala in via Marzia fu inaugurata il primo maggio 1820 (Siepi 1822, 1: 154-5), in una cerimonia lustrata dal pastore Giulio Perticari.[10] Nel suo discorso d'apertura Antinori rimarcò il valore di una sede dedicata esclusivamente ai pastori, auspicando che la Capanna degli arcadi potesse contribuire a far rifiorire anche a Perugia la repubblica delle lettere degli italiani ed elencò in apertura tutti i fondamentali motivi arcadici -dal richiamo ai monti Parrasio e Menalo, alle «dispari canne» della siringa, fino alla natura frugale ed umile delle case dei pastori- i quali, ripetuti inalterati dall'epoca della fondazione dell'Accademia, erano un sintetico e comprensibile rimando per gli allora compastori perugini a tutte le caratteristiche sia funzionali che estetiche della loro nuova sede (Antinori 1842a, 161-2).

Serafino Siepi, segretario della colonia dalla sua rifondazione, ha lasciato una preziosa testimonianza dell'inaugurazione annotando il registro delle memorie arcadiche perugine (cf. Appendice 1). Lo stesso storiografo e letterato descrisse la Capanna di via Marzia a cultori cittadini e turisti anche nella sua *Descrizione topologico-istorica della città di Perugia* pubblicata nel 1822 (cf. Appendice 2).

Seguendo le testimonianze di Siepi, emerge che il progetto iconografico del ciclo fu elaborato in concerto tra gli arcadi e i pittori. Le decorazioni di Monotti, «Dipintore Paesista Scenico Prospettico»,[11] e di Cencioni, specializzato in ornati, infatti, seguono la tradizione simbolica dell'Arcadia e del Bosco Parrasio e si prestano ad incorniciare, con perfetta rispondenza tra principi ispiratori e prassi quotidiana, le attività corali, normate da una precisa liturgia laica della colonia.

9 In quegli anni, sotto la spinta dell'ispirazione arcadica vide la luce una nuova tipologia di giardino costituito da elementi semplici, ma riconoscibili e ripetuti anche nella sistemazione del Frontone di Perugia con i suoi sentieri geometrici, razionalmente volti a condurre il visitatore nel punto culminante del giardino: l'arco di Baldassarre Orsini che corona l'emiciclo degli arcadi, teatro delle loro pubbliche adunanze. Se a Perugia viene meno la progressione scenografica tardo barocca del Bosco Parrasio di Roma, non sono tuttavia affatto trascurati gli elementi che lo caratterizzano. Così anche qui è possibile trovare appunto l'anfiteatro che, nella sua originaria realizzazione, come quello delle prime sedi estive dell'Arcadia romana, era ricavato dall'intreccio di legno e verzura, e ancora gli alti cipressi e le siepi di alloro, essenze caratterizzanti sia i luoghi che la poesia arcadica. Infine la progettata e mai messa in opera statua di Apollo di Baldassarre Orsini, prevista nel 1791 poiché il Frontone fu «alle Muse e ad Apollo consacrato allorché si destinò alle Arcadiche Adunanze» (Siepi 1820, 2, 569). Anche quest'ultimo elemento era presente sia nel Bosco Parrasio che nella precedente sede fornita dal Principe di Cerveteri sull'Aventino nel 1712, dove una statua di Apollo assiso «che colla destra s'appoggia alla lira, e colla sinistra sostiene la Siringa di sette canne impresa degli Arcadi» (Crescimbeni 1719, 130) chiudeva l'emiciclo progettato e realizzato da Giovan Battista Contini e dedicato alle assemblee degli arcadi. Cf. Longo 2014.

10 Antinori 1842a, 162. La notizia della presenza di Perticari all'inaugurazione è confermata da lui stesso in una lettera indirizzata da Casa del Piano a Luigi Biondi a Roma; [Perticari, Giulio] 1822, 97.

11 «Necrologia» (1834). *Osservatore del Trasimeno*, IX, 41, 24 maggio, 4.

COMIZI GENERALI DI ARCADIA (*) TENUTI IL GIORNO 14 FEBBRAIO 1850.

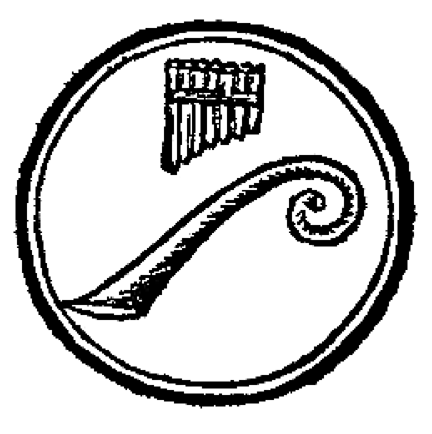



Figura 8. Comizi Generali di Arcadia tenuti il giorno 14 febbraio 1850. *L'Album*, 3, XVII, 16 marzo 1850, 17

Figura 9. Stemma e motto della Colonia Augusta, in G.M. Crescombeni, Stato della Basilica Diaconale, Collegiata, e Parrocchiale di S. Maria in Comedin di Roma, Antonio deí Rossi, Roma, 1719, 121



Figura 10. Carlo Cancioni, Stemma della Colonia Augusta. 1820. Soffitto della Sala arcadica della Colonia Augusta, Perugia

Il ciclo si apre nella sala arcadica per le *ragugnanze* invernali, pubbliche e private, proiettando il visitatore in una *stanza a boschereccia*[12] dipinta in *trompe-l'oeil* dove le quinte di un tempio sostenuto da colonne stemperano il rigoglio della vegetazione ed evocano la ritualità arcadica vissuta tra rovine e giardini con puntuali riferimenti alle simbologie e all'immaginario dell'Accademia rintracciabili soprattutto in opere letterarie note a tutti i *pastori*. Il loggiato di colonne infatti è un motivo spesso ricorrente a partire dagli inizi del XVIII secolo nelle descrizioni della storia degli Arcadi e a dare importante rilievo al paesaggio e alla possibilità di osservarlo da un luogo privilegiato è per primo Crescimbeni quando descrive la vista coglibile, come nella reinterpretazione pittorica della sala perugina, tutt'attorno «a un sol girar d'occhio», dal giardino che fu messo a disposizione della colonia romana a partire dal 1712 presso la villa del Principe di Cerveteri sul colle Aventino (Crescimbeni 1719, 129).

Connaturato dunque all'iconografia arcadica è innanzitutto il paesaggio, che a Perugia domina la composizione aprendosi fino alla perdita d'occhio la perdita d'occhio. Quanto più questo era assimilabile ad una visione pastorale e senza tempo, tanto più risultava funzionale alla totale immedesimazione in esso, condizione questa imprescindibile all'ispirazione e ad una produzione letteraria che mirava a ribadire i suoi valori universali nella atemporalità. Nella sala perugina Monotti adottò esattamente questo punto di vista ed evitando completamente l'inclusione di personaggi, da buon «pittore scenico» qual era, favorì la totale immersione nell'arioso scenario bucolico annullando così la distinzione tra interno reale ed esterno figurato.

Un vezzo arcadico che apprezziamo anche a Perugia è inoltre l'attenzione per la descrizione botanica in pittura delle essenze che compongono questo paesaggio le quali risultano tutte simboliche ed evocative di specifici richiami alla tradizione dell'Accademia ed incessantemente ripetuti nei componimenti poetici dei pastori ma anche nell'allestimento dei giardini degli Arcadi. Un altro elemento distintivo è rappresentato dalle lastre con le leggi d'Arcadia che insieme alle lapidi con epigrammi dedicati ai pastori defunti costituivano il cuore del Bosco Parrasio e della sala del Serbatoio. Seguendo il modello delle sedi romane dunque anche nella città del grifo, a completamento ideale del portico interno, compaiono le dieci leggi, dipinte in finto marmo sugli scuri della finestra nella sala principale (figg. 13-14) e nel bosco, tra i paesaggi, su uno sfondo lacustre coronato da cipressi, sono altresì visibili le lastre degli arcadi umbri defunti[13] (fig. 5).

Sono un preciso richiamo all'Accademia anche la corona di verzura e la siringa a sette canne che in un riquadro della stanza principale pendono appesi ad un ramo d'alloro: elementi che, nel loro intreccio rappresentano l'emblema stesso degli arcadi e di tutte le Colonie.

La sala umbra infine esalta il nume tutelare d'Arcadia Pan con un'ara cilindrica a lui vocata raffigurata al centro di un'ombrosa radura d'allori proprio sotto la siringa e la corona (fig. 6). La

12 Tra gli esempi più noti di questa tipologia si vedano le opere di Pier Leone Ghezzi risalenti alla fine degli anni Venti del settecento in Villa Rufina Falconieri a Frascati e la *stanza paese* opera del bolognese Giovanni Francesco Grimaldi (Guerrieri Borsoi 2008). Per un approfondimento sulla pittura di giardini a partire dall'antichità classica: Settis 2002. Per un excursus sulla tradizione emiliana delle *stanze a boschereccia* dell'inizio del XIX secolo: Ottani Cavina 2015, 115-29.

13 Tra i nomi degli Arcadi illustri, tutti defunti tra la seconda metà del XVIII secolo e la prima metà del XIX secolo si leggono: Dorante Argetico (Luigi Brami, ecclesiastico e letterato), Merione Pierio (Giuseppe Ludovisi, medico e letterato), Orinto Gnosseano (Annibale Mariotti, medico e letterato), Telesinda Spartea (Teresa Brunelli Camilletti poetessa), Leonte Prineo (Giacinto Vincioli, abate di San Pietro e letterato), Corebo Niaside (Luigi Sigismondo Ansidei, poeta), Lucilla Neomenia Anna Raffaelli Antinori (Poetessa).

composizione, centrale nell'economia visiva della decorazione, esalta il carattere scenico della sala concepita come un teatro avvolgente in cui è possibile cogliere in un solo sguardo tutti i principali riferimenti alla sua destinazione d'uso e all'ideale che ne aveva dettato le forme.

È quindi l'idea della regione greca dell'Arcadia che l'Accademia contribuì ad elaborare e diffondere a modulare il paesaggio di Monotti dove le lussureggianti valli incastonate tra i monti Parrasio e Menalo sono selvagge nel loro rigoglio, ma ingentilite dalla profusione di acque scintillanti, perfetto scenario per una modesta e serena vita pastorale, mossa da perturbante malinconia.[14] Gli unici segni riferibili ad una civiltà che presumibilmente abita queste terre infatti sono quelli essenziali del lavoro, richiamato dal piccolo fienile scorciato -la capanna del pastore-, della fede antica, simboleggiata dall'altare e dal rudere del tempio, e della memoria, stigmatizzata nelle lapidi. Imprescindibile immaginario di riferimento, nel perpetrarsi dell'onirico enigma arcadico, sono infine le note figurazioni dello *Et in arcadia ego* che, da Guercino, a Pussin, al più recente Giani, hanno punteggiato l'universo pittorico europeo sei e settecentesco.

Tutti questi elementi iconografici sono però più puntualmente ispirati all'ornamentazione del primo Serbatoio romano di cui resta una dettagliata descrizione: quello ricavato dalla dimora di Giovan Mario Crescimbeni e conoscibile solo attraverso il racconto che ne fece lui stesso nel suo *L'Arcadia* (1708). Come il Bosco Parrasio, anche il Serbatoio fu riprodotto nelle città delle varie colonie italiane, tuttavia oggi ne rimangono solo resoconti scritti e ciò rende ancor più rara la sala perugina. Il Serbatoio era l'aula dedicata al racconto dei principi fondatori l'essenza dell'Arcadia, attraverso l'esposizione di opere d'arte e testimonianze emblematiche (Crescimbeni 1708, 11-50). Secondo la narrazione di Crescimbeni, nella prima parete del Serbatoio di Roma, attorno a un ritratto scolpito di Clemente XI, erano appesi i ritratti degli *Arcadi acclamati* (i padri dell'Accademia), nella seconda erano incastonate le tavole marmoree originali delle Leggi e ornate con la siringa d'Arcadia e la corona di lauro e di pino, «simbolo della perfetta armonia, colla quale si governa il vasto corpo della nostra Adunanza» (Crescimbeni 1708, 13). Nella stessa parete, sopra le tavole e lo stemma, era visibile anche un vasto dipinto che raffigurava la rogazione delle Leggi d'Arcadia avvenuta il 20 maggio 1696 nell'Orto dei Padri di San Pietro in Montorio (Crescimbeni 1708, 14-16); attorno ad esso erano disposte altre piccole tavole con paesaggi raffiguranti i *teatri* d'Arcadia succedutesi fino a quel momento. La terza parete ospitava gli stemmi delle Colonie arcadiche, cortecce sulle quali erano scritti i nomi di tutti i Pastori e una grande carta che illustrava l'estensione territoriale dell'Accademia dell'Arcadia. Nell'ultima parete erano appesi i ritratti degli arcadi defunti, ricordati anche nelle epigrafi poste nel Bosco Parrasio e le corone secche utilizzate durante i Giochi olimpici arcadici. Una raffigurazione della sala principale del Serbatoio inglobato nel complesso settecentesco del Bosco Parrasio del Gianicolo[15] pubblicata sulle pagine de *L'Album*[16] nel 1850 (fig. 8) ribadisce l'immutabilità di tali modelli iconografici mostrando come la tradizione di esporre i ritratti degli arcadi illustri, prerogativa della sede romana che permise la crescita di una vasta collezione e lo stemma dell'Accademia dell'Arcadia in questa sede dipinto al centro del soffitto, non siano mai stati abbandonati. Anche a Roma come a Perugia inoltre, la derivazione classica del consesso è stigmatizzata nel lungo fregio all'antica che corre tutto attorno alla stanza elemento che nella sala della Colonia Augusta fu affidato al pennello di Carlo Cencioni.

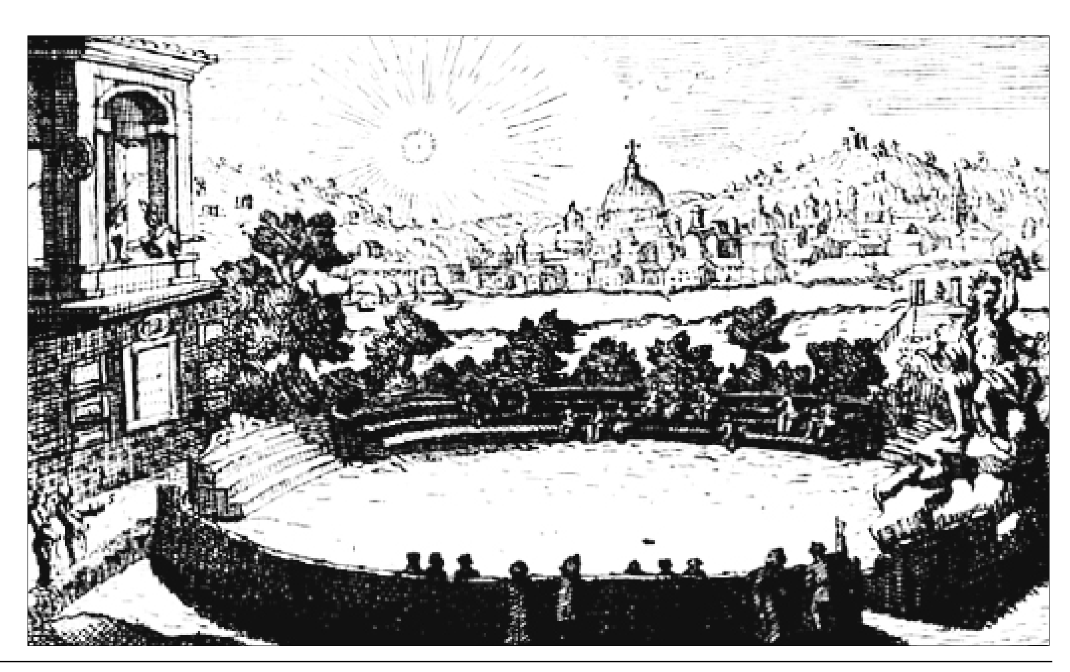
Il maestro, operoso a Perugia, Assisi (dove affiancò le attività di Humbert de Superville e William Ottley) e Orvieto, sua città d'origine, fu un apprezzato copista di opere di primitivi umbri. Tra i suoi lavori principali ricordiamo infatti la partecipazione all'impresa storico-descrittiva del Duomo di Orvieto firmata da Guglielmo Della Valle nel 1791 alla quale contribuì con diversi disegni relativi sia agli affreschi di Signorelli che ai bas-

14 Per l'evoluzione dell'idea di paesaggio arcadico attraverso le fonti letterarie si veda Battistini 2014.

15 Il Serbatoio fu restaurato nel 1838 da Giovanni Azzurri, l'interno era già stato restaurato e ridipinto nel 1829 su iniziativa di monsignor Laureani e su disegni di Giovanni Battista Caretti. Nel 1849 si provvide a nuove risistemazioni del complesso che riprese ad ospitare stabilmente le attività arcadiche solo dopo il 1838. Cf. Nibby 1844, 166-9; Fabi Montani 1852, 359-79, nel quale si leggono diverse notizie relative alle sedi del Serbatoio e alla collezione di ritratti ad esso associata. Sulle collezioni arcadiche romane, soprattutto dedicate ai ritratti dei soci e conservate tra il Museo di Roma e il Vestibolo della Biblioteca Angelica, si veda Cirulli, Pecci 2017.

16 Nel 1850 *L'Album* dedicò una lunga trattazione di Fabi Montani sulla storia dell'Arcadia. Per l'illustrazione della sala dell'Arcadia romana si veda *L'Album* (1850), 3, a. XVII, 16 marzo, 17.

Figura 11. Giovanni Monotti (disegno), Giuseppe Carattoli (incisione), *Prospetto di San Pietro e del Frontone in Perugia*. Inizio XIX secolo. Casa museo di Palazzo Sorbello, Perugia



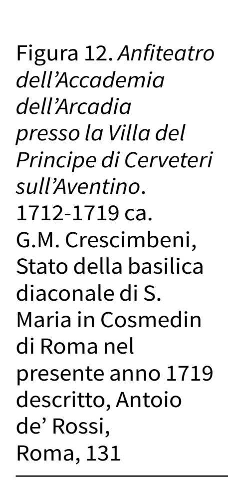


Figura 12. *Anfiteatro dell'Accademia dell'Arcadia presso la Villa del Principe di Cerveteri sull'Aventino*. 1712-1719 ca. G.M. Crescimbeni, Stato della basilica diaconale di S. Maria in Cosmedin di Roma nel presente anno 1719 descritto, Antoio de' Rossi, Roma, 131

sorilievi della facciata e al reliquiario di Ugolino di Vieri.[17]

L'illusione templare evocata dal ritmo regolare delle colonne doriche dipinte da Cencioni nella sala principale della Capanna perugina è completata proprio da un fregio che corre tutt'attorno alla stanza, alternando i triglifi a metope decorate con bucrani inframezzati da festoni vegetali in finto marmo, esemplati su quelli dell'*Ara Pacis* e in relazione con i sacrifici pagani ritratti nei finti bassorilievi che colmano i sopraporta. La volta, culminante nell'ovale oggi vuoto e un tempo occupato dall'aquila di Giove su uno sfondo celeste, è arricchita nella sua parte inferiore da ulteriori bassorilievi monocromi che narrano baccanali e altri episodi mitologici.

La scena che raffigura le nozze di *Bacco e Arianna* (fig. 15), tema più volte associato all'Arcadia,[18] fu copiata da Cencioni dalle *Nozze Casali*, sarcofago del 150-180 d.C. conservato al National Museet di Copenhagen.[19] Nel repertorio delle sue fonti figurative, Cencioni poteva infatti vantare l'incisione dei rilievi disegnata da Stefano Piali, e incisa da Domenico Cunego nel 1777 o, più verosimilmente, l'incisione delle *Nozze Casali* licenziata con gusto non estraneo a suggestioni arcadiche da Carlo Labruzzi (fig. 16) e pubblicata nella *Via Appia illustrata ab Urbe Roma ad Capuam*.[20] Similmente un'altra scena della sala, quella rappresentante danze di baccanti e satiri (fig. 17), è una rielaborazione estremamente riconoscibile di un bassorilievo staccato da un sarcofago, acquistato per il Museo Pio Clementino da papa Pio VII e riprodotto nel 1820 nella pubblicazione che Quirno Visconti dedicò alle collezioni del museo romano (Visconti 1820, 151 e tav. XX) (fig. 18). Anche gli altri bassorilievi, naturalmente, sono copie o rielaborazioni da originali antichi a conferma della forza di un culto estetico ed erudito per l'immaginario classico che sull'onda lunga del Neoclassicismo perpetuava ancora i propri valori culturali e simbolici soprattutto nel contesto arcadico.

È interessante notare come la grande famigliarità di Cencioni con la copia disegnata lo rendesse anche un abile decoratore, capace di integrare la citazione di opere note e ornamentazioni di più ampio e complesso respiro, non limitando al solo foglio inciso l'ambito di applicazione della sua specializzazione. Purtroppo, la scarsità di decorazioni superstiti ascrivibili a Cencioni non permette di identificare i modelli scelti e l'impatto che la proposta di tali modelli può aver avuto nella diffusione di certe opere antiche, né di attestare l'esistenza di un particolare gusto a queste ascrivibili. Tuttavia, quelle della sala arcadica di Perugia restano le uniche copie dall'antico note di Cencioni e le sole trasposte in pittura e dimostrano il tentativo dell'artista di avvicinarsi alla tecnica della *grisaille* rinascimentale a lui particolarmente nota come testimoniano l'attività presso la Cappella di San Brizio e la copia della *Carità* di Raffaello da lui realizzata e oggi conservata presso il British Museum e presente anche tra le riproduzioni raccolte da Ottley conservate alla Royal Academy.[21]

Intorno all'aula principale Monotti e Cencioni hanno decorato altri ambienti di servizio che, verosimilmente, ospitavano il salotto, il vestibolo, la biblioteca e l'archivio della sala arcadica perugina. L'ornamento, vivacemente eclettico negli stili, fu ancora una volta esemplato sul repertorio neoclassico e sull'immaginario arcadico: pittura vascolare a figure rosse;[22] putti e muse di ascendenza pompeiana; figure di trequarti, attorniate

17 L'attività pittorica di Cencioni è poco nota e poco documentata, un'esaustiva sintesi di quanto ad oggi si conosce sul pittore è la scheda dedicata ad un suo autoritratto conservato nell'Accademia di Belle Arti di Perugia, di cui nel 1819, anno in cui venne affidata la direzione dell'istituto a Tommaso Minardi, risulta consigliere insieme, tra gli altri, a Monotti (Zappia 1995, 120-1). Per la presenza tra i consiglieri dell'Accademia si veda: *Statuti della perugina Accademia delle Belle Arti* 1822, 21. Più nota è invece la sua attività di disegnatore e copista. Importante è il ruolo ad esso riconosciuto da Giovanni Previtali per la riproduzione di opere di primitivi umbri in epoca neoclassica, attività che contribuirà alla nascita di quel «gusto dei primitivi» sfociato, proprio negli anni della decorazione della sala arcadica, nel Purismo e che vedrà, nelle terre umbre e nell'Accademia di Belle Arti di Perugia retta da Minardi, uno dei principali centri di elaborazione e diffusione (Gere 1953; Waterhouse 1962; Previtali 1964; De Marchi 2013).

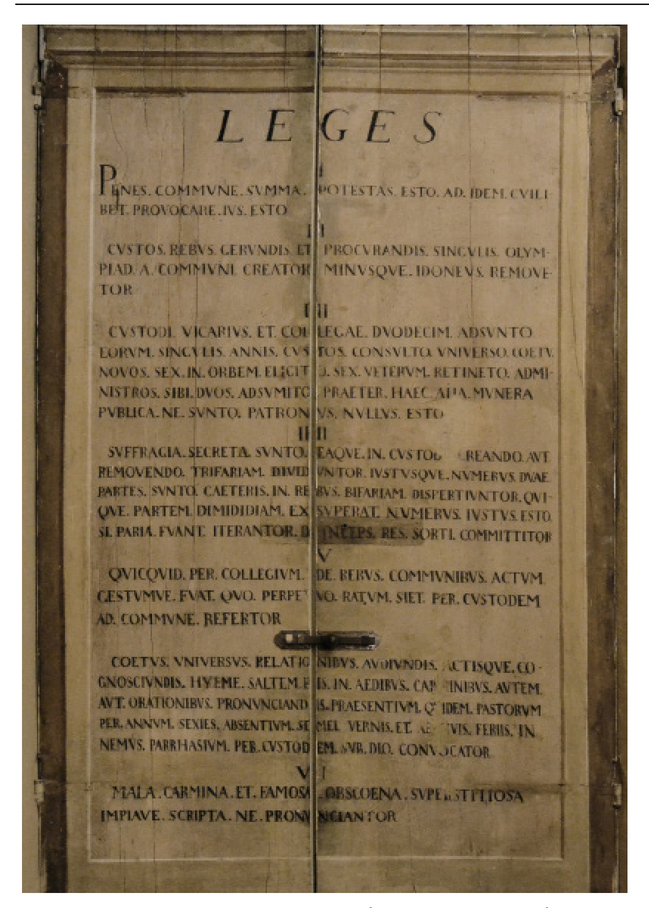
18 Si consideri a proposito che la tradizione Arcadica affonda le proprie radici nell'Accademia Reale di Cristina di Svezia fondata nel 1656 a Palazzo Farnese a Roma.

19 Il sarcofago fu ritrovato nel 1776 nella villa del cardinale Antonio Casali lungo la via Appia Antica in una zona un tempo occupata dall'Ipogeo di Vibia, dove vennero sepolti anche diversi appartenenti alla setta di Bacco-Sebazio.

20 La serie di incisioni è tratta da alcuni degli acquarelli realizzati da Labruzzi nel 1789 conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. La prima serie, composta da 12 tavole fu stampata a Roma con il sostegno di William Palmer nel 1794. L'incisione a cui si riferisce il finto bassorilievo di Cencioni è la numero 8 intitolata: *Camera Sepolcrale nella Vigna Casali a mano destra della Via Appia*.

21 L'opera del British, datata 1821 e corredata di scheda, è visibile in `https://goo.gl/kCbrc6` (2018-07-10). Per l'opera della Royal Academy si veda: `https://goo.gl/DruaR8` (2018-07-10).

22 Un'altra sala decorata con finte pitture vascolari a figure rosse è presente in Palazzo della Penna a Perugia ed è parte di un vasto ciclo pittorico di Antonio Castelletti de-



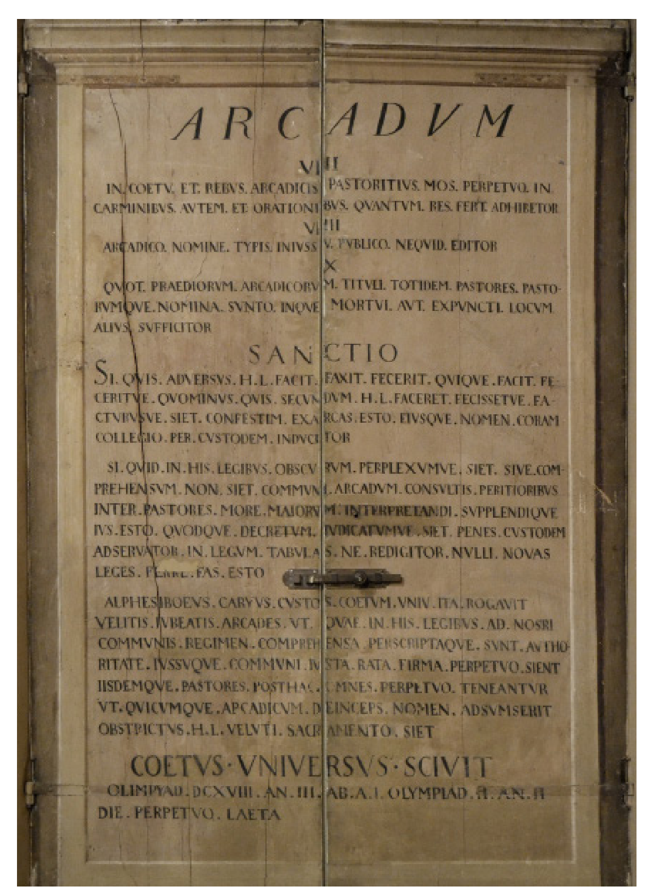




Figure 13-14. Giovanni Monotti, Carlo Cencioni, *Arcadum Leges*. 1820. Tempera su legno. Sala arcadica della Colonia Augusta, Perugia

da motivi decorativi d'ispirazione ellenica; intreccio monocromo di due tirsi di Dioniso, con pampini di vite, edera e bande di lana, e due lire di Apollo (fig. 19). Nelle volte, attorniati da cornici intervallate a candelabre su fondo rosso, appaiono Eroti dipinti in scene bacchiche e pastorali ed intenti a cavalcare ghepardi, trainare caproni e danzare giocando con ceri e festoni. Opposte le une alle altre, due per ogni volta, emergono invece quattro figure femminili distese, di fronte o di spalle, che popolano ambienti bucolici evocati con piccoli dettagli del terreno che si stagliano su fondo bianco: tre di esse suonano ed una con la mano destra sembra impugnare uno scettro o uno stilo, mentre con la sinistra pare appoggiarsi su una tavoletta. Tutte le figure femminili sono coronate e ciò, vista la presenza di attributi, porta a identificarle in alcune Muse associabili alle attività poetiche degli arcadi: Euterpe con il flauto; Tersicore che in luogo dell'arpa suona il liuto; Erato con la lira; Calliope con lo stilo e la tavoletta o, in alternativa, Polimnia (con lo scettro).

L'universo pastorale descritto da Monotti nei paesaggi della sala arcadica di Perugia emerge come una delle testimonianze più interessanti del pittore indigeno, il quale durante la giovanile formazione spesa a Roma con Carlo Labruzzi, ebbe modo di educarsi al gusto dell'antico e di frequentare, taccuino alla mano, l'amena campagna romana.[23] Direttore dell'Accademia di Belle

dicato alle storie di Elena e Paride e a soggetti mitologici realizzato nel 1812 (Guidoni, Mancini 1999).

23 È di notevole interesse la notizia che riferisce di una campagna intrapresa entro il primo decennio del XIX secolo da Monotti e dall'architetto ed erudito umbro Giuseppe Simelli per il rilievo architettonico e il disegno dei monumenti classici della Sabina. L'archeologo Giuseppe Antonio Guattani infatti li ricorda impegnati insieme su alcuni ruderi del Colle Grignano, dai quali trassero disegni e piante quattro delle quali pubblicate e descritte dal Guattani; e poi ancora alle prese con il rudere di un sepolcro nei pressi del castello di Monte Bono, «restaurato» da Simelli e disegnato da

Arti di Perugia dal 1813 al 1817, Labruzzi aveva conosciuto Monotti agli inizi del secolo (Guattani 1828, 8) ed è al suo magistero che il perugino deve anche una rinnovata sensibilità per le visioni di paesaggio,[24] come si apprezza anche nell'aula arcadica[25] dove larghi orizzonti lacustri incardinati in mezzo ad alte montagne e dolci declivi sono inquadrati dalle fronde degli alberi, aperte e fitte, sovente poste in primo piano, come quinte prospettiche naturali che tanto ricordano le fortunate tele di Labruzzi (fig. 20).

Introdotto all'arte dal padre Vincenzo, anch'egli pittore, Giovanni Monotti frequentò l'Accademia di Perugia sotto il magistero di Baldassarre Orsini[26] e, dopo l'esperienza romana, fu proprio Labruzzi ad affidare al suo allievo nel 1815 la cattedra accademica di Prospettiva a Perugia, che tenne fino al 1832.[27] Nel primo ventennio del XIX secolo con Labruzzi, Monotti lavorò in numerosi cantieri di ville e palazzi privati tra Marche ed Umbria ed in particolare due di questi rivestono un ruolo affatto marginale.

Il primo importante lavoro è la decorazione, attorno al 1812, della neoclassica Villa Collio a San Severino Marche condotta in concorso con una équipe di pittori legati a Giuseppe Lucatelli,[28] nella quale Labruzzi provvide ad ornare la sala ottagonale con quattro grandi tele, oggi perdute, raffiguranti le stagioni.[29] Al suo fianco Monotti, già identificato come «paesista», «lavorò alcuni Paesi, e fra gli altri la caduta delle acque per la scaléa del ponte S. Antonio [a San Severino] presa dal vero con tale minuta accuratezza ed effetto da non potersi desiderar migliore».[30] Il secondo cantiere invece interessa alcune sale della Villa del Colle del Cardinale nei pressi di Perugia dove vengono anticipate alcune soluzioni poi riproposte e rielaborate da Monotti nella sala arcadica. Fu l'erudito perugino Angelo Lupattelli a testimoniare il lavoro di Monotti e Labruzzi nella decorazione, commissionata da Alessandro Baglioni Oddi, delle «nuove sale» e dei «lunghi corridoi sotterranei» (Lupattelli 1893, 13) della villa, ultimo importante intervento che al principio del XIX secolo seguiva quelli settecenteschi di Marcello Leopardi e Pietro Carattoli. Il fulcro del ciclo del Colle del Cardinale è la «stanza da mangiare»[31] dipinta al

Monotti, noto, per la sua rotondità, come 'Trullo' (Guattani 1828, 120, 130-1). Probabilmente la ricognizione in Sabina a cui prese parte anche Monotti coincide con quella commissionata nel 1810 a Giuseppe Simelli dall'archeologo francese Louis-Charles-François Petit-Radel e interamente finanziata dall'Institut de France nel 1810. Cf. *Annali dell'Instituto di corrispondenza archeologica per l'anno 1829* (1829), I, II, Roma: Salviucci, 38.

**24** «Ma il genere in che Egli si piacque oltremodo, quello si fu del Paesaggio, nel quale emulò l'istesso celebre Labruzzo sotto la cui scorta, siccome dicemmo, ne perfezionò la cognizione» (Bartoli 1834, 13). L'attitudine semplice ed immediata che Monotti ebbe per il paesaggio è spesso rimarcata dalle cronache a lui coeve, sempre Bartoli (1834, 13) a proposito scrive: «Vaga quell'anima candida di semplici, ed innocenti diletti ben gli scendeva al cuore, e lo saziava quello innocentissimo della contemplazione delle campagne, ove sembra più puro l'aere, più lucido il Sole, ove le molli erbette, gli arbori fronzuti, il rio che placido scorre, e tutto che all'occhio appresentasi invita a quella tranquilla pace ch'è il riposo della virtù, la qual non conosce i desiderii tormentosi del vizio, e non ha ognor la paura ad atterrirla vicina».

**25** Un percorso simile a quello di Monotti nel campo dell'apprendimento della prospettiva pare averlo avuto anche Giuseppe Simelli che nel 1810 dava alle stampe a Roma un piccolo manuale di prospettiva indicando i metodi appresi prima all'Accademia di Belle Arti di Perugia con Baldassarre Orsini e subito dopo a Roma con Carlo Labruzzi (Simelli 1810, 5-6).

**26** È lo stesso Orsini a ricordare il giovane Giovanni, premiato nel 1791 per il disegno architettonico, nella vita che dedica al padre Vincenzo (Orsini 1806, 83).

**27** Cf. Zappia 1995, 40. Monotti ricoprì, a titolo gratuito, anche gli incarichi di professore di Architettura e di Ornato. Secondo Bartoli, al pittore fu proposto di insegnare Prospettiva all'Accademia di San Luca di Roma, ma rifiutò; cf. Bartoli 1834, 10-17. Gran parte delle fonti edite riferibili al pittore sottolineano il suo ruolo di insegnante per il quale fu particolarmente stimato. «Necrologia» (1834). *Osservatore del Trasimeno*, IX, 41, 24 maggio, 4.

**28** Giuseppe Lucatelli, architetto e pittore, attese al progetto architettonico della villa e alla decorazione pittorica di alcune sue parti (pitture a chiaro scuro nell'atrio), mentre «Il signor Del-Nero vi dipinse pure Animali e Paesi; i signori Fogliardi e Cimarelli, allievi entrambi del Lucatelli, dipinsero, quest'ultimo gli ornati, ed il primo i putti che stanno nelle pareti dell'interna scala». La decorazione della villa fu completata dalle sculture di Venanzio Biagioli e Fedele Bianchini; Valentini 1868, 117-19.

**29** Valentini 1868, 117. L'autore segnala come meglio riuscita l'*Inverno* rappresentante la fucina di Vulcano.

**30** Valentini 1868, 118. Il fatto che ad anni di distanza Valentini indichi Labruzzi come «domiciliato a Perugia» e Monotti come «professore a Perugia» non aiuta a confermare la datazione dell'intervento situandolo comunque in prossimità della nomina di entrambi all'Accademia di Belle Arti. Si parla brevemente dell'intervento di Labruzzi e Monotti anche in *Per la inaugurazione dell'Orfanotrofio Collio-Parteguelfa* 1841, 56-7. Anche Bartoli accenna nel suo *Elogio funebre* ai dipinti condotti da Monotti a Villa Collio, senza però citare Labruzzi e prima ancora parla di una commissione dello stesso tipo svolta in Palazzo Mancini a Macerata (Bartoli 1834, 14).

**31** «Sotto il pian terreno evvi una magnifica stanza da mangiare dipinta da Carlo Labruzzo, una camera di ricreazione, altra rotonda all'americana ed altri belli e lunghi corridoi sotterranei per passeggiarvi quando fa cattivo tempo, o nell'ore più calde dell'estate» (Lupattelli 1893, 13). La decorazione dei corridoi, in cui è maggiormente ravvisabile l'intervento diretto di Monotti, consiste in un esteso finto pergolato di verzura intervallato con motivi a grottesca e diverse



Figura 15. Carlo Cencioni, *Nozze di Bacco e Arianna*. 1820. Tempera su muro. Sala arcadica della Colonia Augusta, Perugia

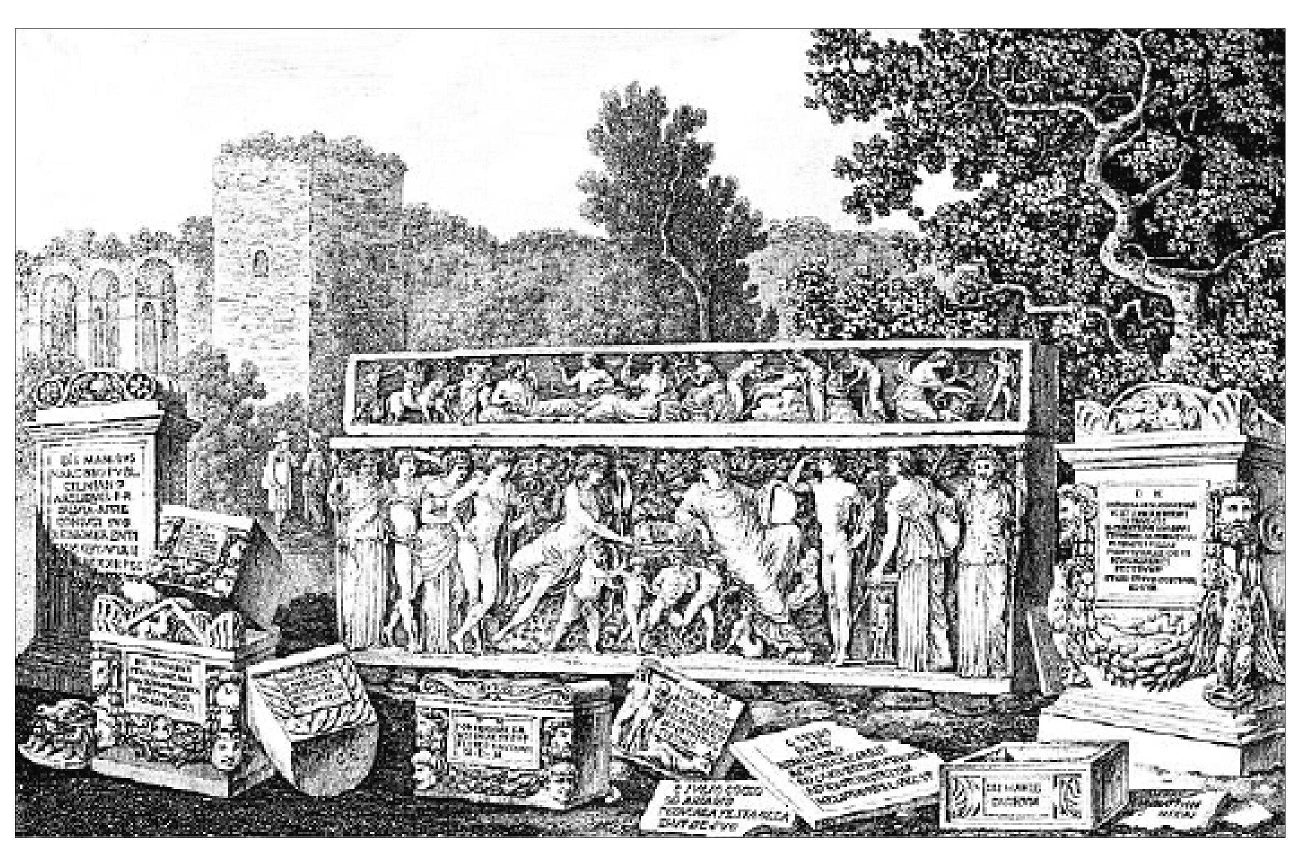


Figura 16. Carlo Labruzzi, *Camera Sepolcrale nella Vigna Casali a mano destra della Via Appia*. 1794. In Via Appia illustrata *ab Urbe Roma ad Capuam*



Figura 17. Carlo Cencioni, *Danza di baccanti e satiri*. 1820. Tempera su muro. Sala arcadica della Colonia Augusta, Perugia

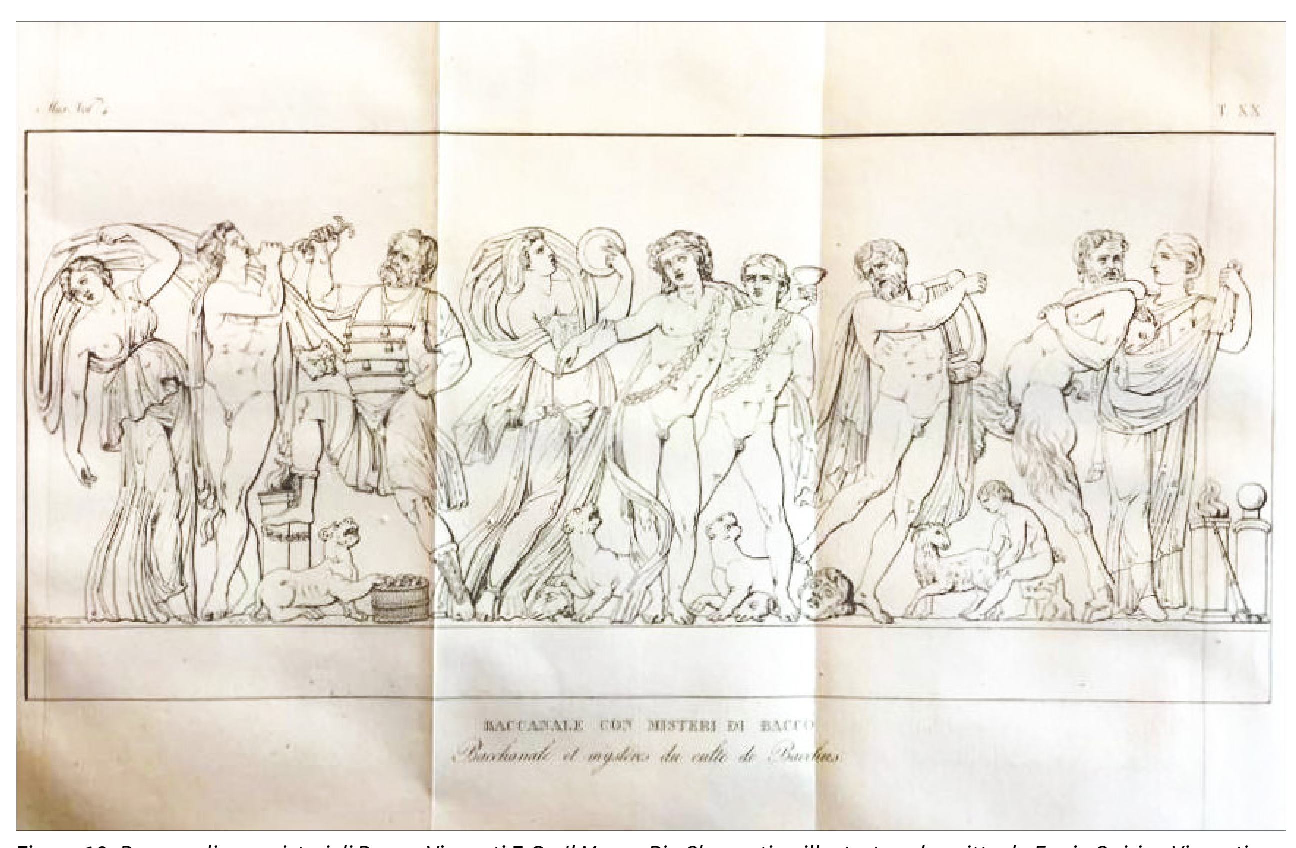



Figura 18. *Baccanali con misteri di Bacco*. Visconti E.Q., *Il Museo Pio Clementino illustrato e descritto da Ennio Quirino Visconti*, vol. 4. Milano: Bettoni, tav. XX



Figura 19. Giovanni Monotti, Carlo Cencioni, Sala degli Eroti e delle Muse. 18200. Tempera e olio su muro. Sala arcadica della Colonia Augusta, Perugia

piano terreno dove Labruzzi ripropose una *stanza a boschereccia* sullo stile dei fortunati precedenti tardo seicenteschi e settecenteschi. Qui sono mimati con virtuosismo ampi orizzonti paesaggistici che avvolgono l'intera stanza dal soffitto al pavimento senza soluzione di continuità, dando vita a uno spazio trasfigurato nell'opulenza del paesaggio, non più pittorescamente campestre, ma già ornato di sussistenze monumentali antiche (figg. 21-22). La somiglianza di certi elementi introdotti nella villa, con quelli presenti nella sala ovale di Palazzo Hercolani di Rodolfo Fantuzzi (Riccòmini 1992; 1995, 154-5; Ottani Cavina 2015), notoriamente ispirata al giardino di Villa Borghese a Roma, denuncia l'attenzione per le essenze e gli elementi decorativi del giardino e della villa romani. Significativa è la coincidenza lenticolare tra i due leoni dipinti da Labruzzi, e i leoni egiziani in pietra nel portico di Villa Borghese, progettato e realizzato tra fine settecento ed inizio ottocento da Antonio Asprucci (poi completato da Luigi Canina).[32] L'esplicito richiamo a questi specifici modelli romani nella *boschereccia* di Labruzzi conferma un antico debito del pittore nei confronti delle innovazioni presenti nel cantiere neoclassico di Villa Borghese ed introduce il procedimento di ricontestualizzazione del frammento poi adottato da Monotti e Cencioni nel loro ciclo arcadico. Le implicazioni dell'attività umbra e perugina del maestro romano rivestono dunque un ruolo estremamente rilevante andando a formare un anello direttamente collegato all'eredità

specie di volatili. A Villa del Colle del Cardinale esiste infine un'altra sala dipinta con vedute paesaggistiche anch'essa ascrivibile a Labruzzi e Monotti: si tratta del grande edificio della Limonaia, non più perfettamente conservato ma ancora in grado di suggerire il tenore delle sue decorazioni. Qui, un serrato sistema di bifore goticheggianti in trompe-l'œil inquadrano un lussureggiante giardino dipinto con l'aggiunta di ruderi antichi.

32 Altri puntuali riferimenti sono coglibili nel gruppo delle Grazie o Ninfe, esplicita riproposizione dell'antico frammento di fontana presente in collezione Borghese e riprodotto nel 1796, probabilmente dallo stesso Asprucci, per il catalogo curato da Ennio Quirino Visconti (1796, 54 e tav. Stanza III, 6) e nel richiamo in un altro elemento ai Candelabri Barberini del Museo Pio Clementino (Visconti 1820, tavv. 1, 5). Tali temi saranno argomento di un futuro articolo.

che nell'ambito della decorazione costituì l'opera umbra di Marcello Leopardi, presente anche nella rotonda Coffeaus di Villa del Colle del Cardinale[33] e, prima ancora, di Alessio De Marchis, attivo a Perugia tra gli anni Trenta e Quaranta del settecento. Così, con le sue opere Labruzzi sembra dar vita non già ad un innesto estraneo alla cultura locale, ma ad un importante aggiornamento che agisce come amalgama sugli artisti autoctoni, primo tra tutti Monotti, perfettamente pronti a recepire ed interpretare una tradizione pittorica che conoscerà in Italia centrale negli anni Venti dell'Ottocento il suo ultimo momento di fulgore. Va infatti notato che nei primi trent'anni del XIX secolo nelle terre pontificie la committenza privata mostrò un vasto ritorno d'interesse nei confronti del paesaggio anche in termini di decorazione murale attestando così l'esistenza di un gusto diffuso che aveva la propria origine a Roma, ma che con grande vigore si estendeva e si sviluppava nei territori di sua pertinenza costituendo un interessante, quanto poco approfondito, canale di unificazione culturale, parallelo ma alternativo alla coeva pittura sacra.[34]

Emancipato da Labruzzi, sarà dunque proprio Monotti a farsi in quel periodo massimo interprete a Perugia di questo filone decorativo prospettico e paesaggistico con una serie di lavori concentrati tra la fine degli anni Dieci e i primi anni Venti significativamente proprio nelle sedi delle Accademie perugine. Sono sue infatti secondo Siepi le perdute decorazioni della sede della Società delle Stanze, o Camere semi-pubbliche di Conversazione, stabilitasi nel 1816 in Palazzo Anselmi in Piazza degli Aratri, l'attuale Piazza Cavallotti (Siepi 1822, 1: 144) dove nel 1817 fu ricavata una stanza da una terrazza dipinta appunto da Monotti«per tenervi le Accademiche esercitazioni determinate dalla Società» (Siepi 1822, 1: 144). Nonostante Siepi non specifichi il soggetto della decorazione è possibile dedurre che si trattasse comunque di un intervento di carattere prospettico probabilmente dedicato al paesaggio vista la significativa presenza, in un'altra stanza dello stesso palazzo, di una decorazione a paesaggio «assai diligentemente dipinta da Alessio De Marchis» (Siepi 1822, 1: 144) quasi un secolo prima. La Società delle Stanze si trasferì nel 1822 in Palazzo Graziani, nell'attuale Corso Garibaldi, riconvertendosi in Accademia dei Filedoni (Siepi 1822, 2: 664-7). I locali del palazzo che fu di Ercole Graziani erano stati affittati nel 1821 e i Filedoni si impegnarono anche in importanti lavori di risistemazione e decorazione terminati ed inaugurati il 17 marzo 1822. Al cantiere prese parte un'équipe costituita da Giovanni Monotti, Carlo Cencioni chiamato ad effettuare alcune integrazioni su pitture preesistenti e nuove decorazioni in chiaro scuro, e Luigi Chiatti che si occupò dei paesaggi. Monotti prestò il pennello al restauro della decorazione della sala ellittica, databile a partire dalla metà degli anni Settanta del XVIII secolo secondo il riferimento che fa Siepi al Conte Ercole Graziani come committente,[35] la quale era dipinta «a guisa di tempio tra i cui pilastri si mostra l'aperta campagna e sorgono tre statue a chiaroscuro rappresentanti Apollo, Senocrate e Platone» (Siepi 1822, 2: 665). La somiglianza con l'impostazione della sala arcadica di Monotti e Cencioni pare veramente notevole[36] e fa rimpiangere l'irrimediabile perdita della decorazione settecentesca che non permette di verificarne ulteriormente la derivazione.[37] Durante la sua carriera poi Monotti continuerà a dedicarsi, da solo o affiancato da colleghi e allievi, alla decorazione, soprattutto in ambito teatrale ed anche alla scenografia[38] ed è significativo che la sua ultima opera scenografica sia proprio un *Bosco* probabilmente realizzato per gli spettacoli ospitati nel Teatro della Minerva, riedificato negli spazi della Sapienza Nuova di Perugia nel 1829 su progetto del pittore perugino che sovraintese anche ai lavori di decorazione.[39]

33 Per Marcello Leopardi in Umbria si vedano: Cecconelli 2007; Ottani Cavina 1999, 35, 46, 52, 217; Casale et al. 2000, 106-56; Casale 1995, 145-55.

34 Per l'irradiazione dei modelli di matrice romana nell'ambito della pittura sacra si vedano gli approfondimenti regionali discussi in Vasta 2012 e la bibliografia lì riportata.

35 Nel 1775 infatti Graziani commissionò una vasta campagna di decorazione del palazzo perugino che vide anche la costruzione di un teatro interno detto 'del Leon d'Oro' su disegno dell'architetto perugino Vincenzo Ciofi. Siepi 1822, 2: 666.

36 Un'impostazione sensibilmente analoga è ravvisabile anche nella decorazione della camera di Gregorio Piermarini nell'omonimo palazzo di Foligno, databile entro il primo ventennio del XIX secolo, ma ancora di autore ignoto.

37 L'autore dei dipinti settecenteschi non è citato nelle fonti finora note. Insieme alla sala ellittica, negli anni sono andate perdute anche tutte le decorazioni riferibili ai lavori commissionati dai Filedoni.

38 Bartoli elenca tutti i luoghi in cui Monotti lasciò opere legate al teatro ed in particolare: Umbertide, in cui tra 1810 e 1818 eseguì insieme a Faina le decorazioni del teatro, Gualdo Tadino, Siena, Sinalunga, Gubbio e Panicale (Bartoli 1834, 13).

39 Il teatro esiste ancora a Perugia ed è noto come Teatro della Sapienza, tuttavia una successiva ristrutturazione ottocentesca cancellò le tracce delle decorazioni del 1829 che venivano così ricordate: «dalle fondamente quasi per lo

Se dunque da una parte la sala della Colonia Augusta è il prezioso scrigno di una rara, ma condivisa iconografia arcadica, dall'altra è anche la testimonianza di un gusto diffuso, connesso ma non esclusivo dell'Accademia dell'Arcadia e modulato sull'immaginario neoclassico che evolve nel riconciliarsi con lo scenografico classicismo tardo barocco, divenendo così caratteristico di un vasto territorio pronto a riconoscere la propria unità culturale anche nei temi laici del paesaggio e della ripetuta citazione della comune origine classica.[40]

## Appendice 1

Serafino Siepi, «Inaugurazione della sala arcadica della Colonia Augusta» (Pimpinelli 2000, 226).

Si ruppe finalmente il lungo silenzio dei Pastori Arcadi della Colonia Augusta. Il Benemerito Vicecustordeavea fatto opportunamente adattare alle adunanze l'appartamento a pianterreno del Palazzo anticamente Floramonti, ch'egli possiede fin dal dì 8 febbraio 1806, da lui comperato dal Sig. Alessandro Vermiglioli che l'ebbe in vendita dal Conte Torquato e fratelli Cesarei eredi della Sig.ra CelidoraFloramnoti e che esiste a capo alla via Lomellina di contro all'ala destra della nuova piazza detta Rivarola. Questo appartamento formato da 4 camere contigue ad una sala di sufficiente grandezza fu da lui fatto ristaurare ed abbellire colla più elegante semplicità. Nella pittura della sala che eseguirono, quanto alle prospettive e figure il Sig. Giovanni Monotti e quanto agli ornati il Sig. Carlo Cencioni, fece rappresentare un tempio di Pane in Arcadia. Varie colonne all'intorno che sostengono un cornicione ed un attico, otto riquadri sovra le 4 porte angolari e sull'attico esperimenti sagrifici a Bacco e Danze delle Baccanti, un'ara fatta a altare fra le colonne della principale parete, formano la figura interna di questo tempio. In mezzo alle colonne medie della 4 pareti della sala veggonsi le prospettive dei boschi, monti e fiumi dell'Arcadia tanto dai Poeti e dai Mitologi celebrati. Entro al Bosco delineato nella parete inferiore si scorgono dipinte urne e sassi sepolcrali che portano scolpiti i nomi di Leonte, di Orinto, di Merione, di Telesinda, di Dorante chiarissimi defunti Pastori della nostra Colonia. Il volto presenta un aperto cielo in mezzo al quale spiega le grand'ali l'Angel che più per l'aer poggia. Le imposte o ripari interni delle due finestre laterali alla superior parete offrono l'aspetto di due gran Lapidi ove sono incise le Leggi generali dell'arcadico ceto, da noi registrate in queste Memorie.

## Appendice 2

Serafino Siepi, «Descrizione della sala della Colonia Augusta» (Siepi 1820, 2, 625-7)

[...] formato da 4 camere ammobiliate ed abbellite colla più nitida semplicità, ed à [sic] una sala di sufficiente grandezza dove Giovanni Monotti, quanto alle prospettive, e Carlo Cencioni, quanto agli ornati, rappresentarono un tempio di Pane in Arcadia. Varie colonne allo intorno che sostengono un cornicione ed un attico, 8 riquadri sovra le 4 porte angolari e in mezzo all'attico esperimenti sacrifizj a Bacco e danze delle Baccanti, un'ara sacra a Pane fra le colonne della principale parete; costituiscono la figura intera di qu[sto]- tempio. Fra le colonne stesse e quelle delle altre pareti veggonsi le prospettive dei boschi monti e fiumi dell'Arcadia. Entro al bosco delineato nella parete inferiore si scorgono dipinte urne e sassi sepolcrali che portano scolpiti i nomi di Leonte, add. Giacinto Vincioli, di Ornintо, dott. Annibale Mariotti, di Merione, dott. Giuseppe Ludovisi, di Dorante, ab. D. Luigi Brami, di Telesinda, Teresa Brunelli Camilletti, chiariss. Defunti Pastori di qu.[sta] Augusta Colonia. Il volto presenta un aperto cielo in mezzo a cui spiega le grandi ali un'Aquila augurale messaggera di Giove proteggitore del Tempio. Le imposte o ripari interni delle 2 finestre laterali alla superior parete offrono l'aspetto di due grandi lapidi ove sono incise le Leggi generali dell'Arcadico Ceto. – Al principio del muricciolo che sostiene l'adito per cui si entra nel portone ornato di bugne di travertino del 1808 è un antico cippo ove si legge 'Augusto Sacrum'. Egli è una di quelle basi di statue o di colonne che furono erette ad Augusto dai Perugini in monumento di gratitudine a quell'Imperad. per

intero un Teatro eresse, la cui edificazione, e dipintura fu diretta dal ch. Sig. Giovanni Monotti Prof. Di Architettura, e Prospettiva nella nostra Accademia di Belle Arti, il quale ornò di più de' suoi colori il campo del Sipario, e vide sotto la sua veglianza da suoi Scolari eseguite le Scene: essendo stato all'altro Prof. di Scultura nell'Accademia sig. Silvestro Massari meritatamente l'incarico affidato di dipingere le figure nel Quadro del Soffitto e nel Sipario». *Osservatore del Trasimeno* 1829, 3.

40 Ringrazio Fabio Marcelli, Marta Picchio e Laura Porrozzi ed Eva Morelli per la cortese disponibilità e i gentili consigli, Giulia Orlandi per le fotografie delle decorazioni della Sala Arcadica della Colonia Augusta di Perugia, recentemente restaurata da Angelica Galmacci.



Figura 20. Carlo Labruzzi, *Ratto di Proserpina*. 1803-1817 ca. Olio su tela. Casa Museo di palazzo Sorbello, Perugia

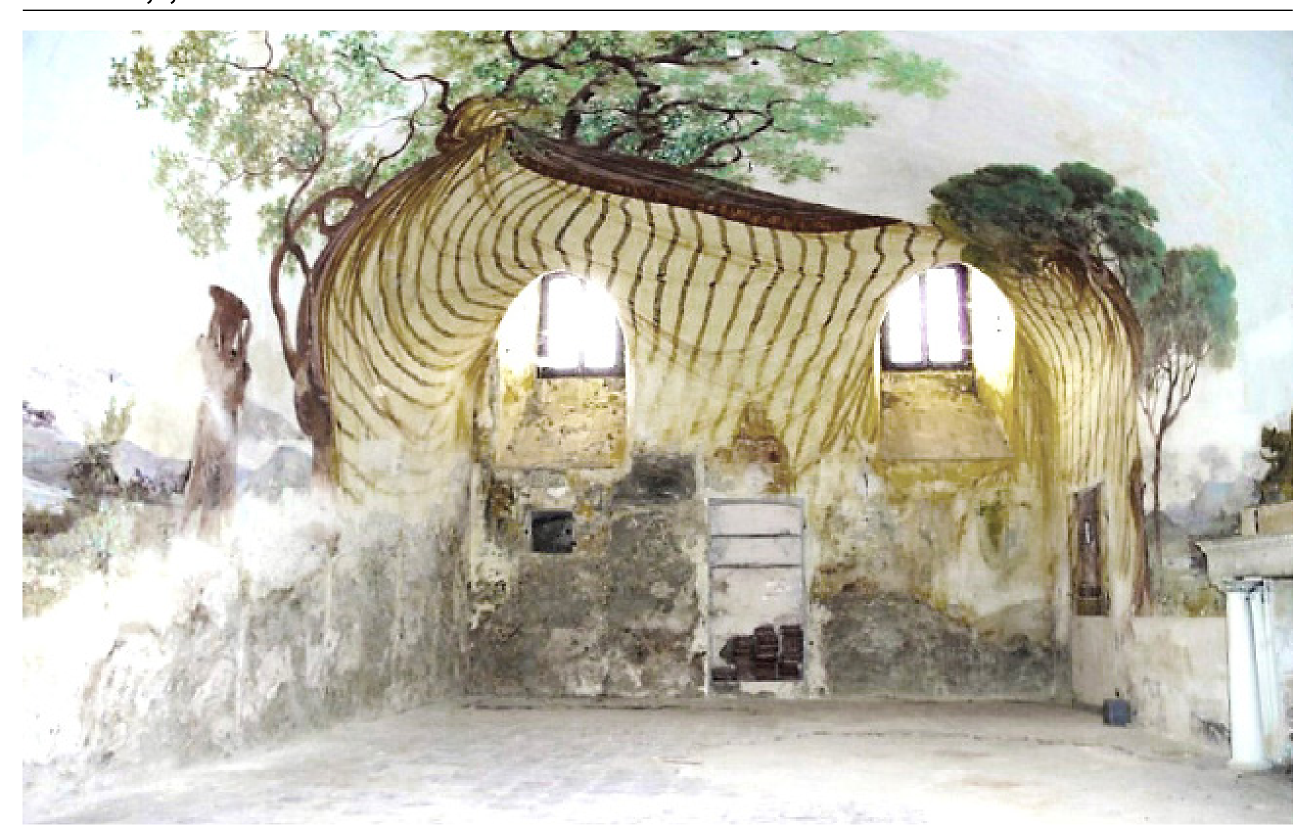




Figure 21-22. Carlo Labruzzi, Giuseppe Monotti, Stanza da mangiare di Villa del Colle del Cardinale. Ante 1813 ca. Colle Umberto, Perugia

aver egli restaurata qu.[sta] Città.

## Bibliografia


Acquaro Graziosi, Maria Teresa (1991). *L'Arcadia, trecento anni di storia*. Roma: Fratelli Palombi editore.

Alfonzetti, Beatrice (a cura di) (2017). *Settecento romano. Reti di classicismo arcadico*. Roma: Viella.

Alhaique Pettinelli, Rosanna (2016). *L'Accademia dell'Arcadia e il Bosco Parrasio*. Roma: Artemide.

Antinori, Giusepe (1842a). «Per l'apertura della nuova sala arcadica della Colonia Augusta nel maggio 1820». *Rime e Prose del Marchese Giuseppe Antinori di Perugia*. Pisa: Tipografia Nistri, 3: 154-5.

Antinori, Giuseppe (1842b). «Per la riapertura della Arcadica Colonia Augusta nell'Agosto 1807». *Rime e Prose del Marchese Giuseppe Antinori di Perugia*. Pisa: Tipografia Nistri, 3: 144-53.

Bartoli, Francesco (1834). *Elogio funebre di Giovanni Monotti professore emerito di Architettura Prospettiva ed Ornato nell'Accademia del disegno di Perugia detto il di 17 Maggio 1834 nei solenni funerali nella chiesa della Compagnia della Morte dal Dottore Francesco Bartoli Vice-Segretario della stessa Accademia*. Perugia: Baduel.

Battistini, Andrea (2014). «Lo specchio e la lampada. Il paesaggio letterario settecentesco dal bello al sublime, passando per il Pittoresco». *Atti e memorie dell'Arcadia*, 3, 293-312.

Casale, Vittorio (1995). «Il capolavoro umbro di M.L. e alcuni documenti». Di Giampaolo, Mario; Angelucci, Giulio (a cura di), *Disegni marchigiani dal Cinquecento al Settecento = Atti del convegno* (Monte San Giusto, 22-23 maggio 1992). Firenze: Medicea, 145-55.

Casale, Vittorio et al. [1976] (2000). *Pittura del Seicento e del Settecento. Ricerche in Umbria*. A cura di Istituto di storia dell'arte, Facoltà di Magistero, Università di Roma. Treviso: Canova.

Cecconelli, Emanuela (2007). «Palazzo Lezi Marchetti». *Il nuovo splendore dell'antico. I monumenti storici di Foligno riaprono le loro porte*. Foligno: Comune di Foligno.

Cirulli, Beatrice; Pecci, Federica (2017). «Per la storia della quadreria dell'Arcadia. Due inventari e altri documenti». *Atti e memorie dell'Arcadia*, 6, 143-74.

[Perticari, Giulio] (1822). «Continuazione delle lettere inedite del conte Giulio Perticari, XXIII». *Giornale Arcadico di Scienze, Lettere, ed Arti*, XVI, ottobre, novembre e dicembre, 97.

Crescimbeni, Giovan Mario (1708). *L'Arcadia del Canonico Gio. Mario Crescimbeni Custode della medesima Arcadia, Di nuovo ampliata, e pubblicata d'ordine della Generale Adunanza degli Arcadi, colla giunta del Catalogo de' medesimi*. Roma: Antonio de' Rossi.

Crescimbeni, Giovan Mario (1711). *Storia dell'Accademia degli Arcadi istituita in Roma l'anno 1690*. Roma: Antonio de' Rossi.

Crescimbeni, Giovan Mario (1719). *Stato della Basilica diaconale, collegiata, e parrocchiale di S. Maria in Cosmedin di Roma. Nel presente anno MDCCXIX*. Roma: Antonio de' Rossi.

Crescimbeni, Giovan Mario (1804). *Storia dell'Accademia degli Arcadi in Roma scritta da Gio. Mario Crescimbeni e pubblicata l'anno 1712 d'ordine della medesima adunanza*. Londra: T. BecketPall-Mall.

De Marchi, Andrea G. (2013). *Revelations Discoveries and Rediscoveries in Italian Primitive Art*. Firenze: Centro Di.

Fabi Montani, Francesco (1852). «Intorno ad alcuni ritratti di recenti arcadi illustri collocati nella sala del serbatoio. Ragionamento di monsignor Francesco de' conti Fabi Montani, pro custode generale dell'accademia, letto nella generale tornata del dì 11 di marzo 1852». *Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti*, 126, gennaio, febbraio e marzo, 359-79.

Gere, John (1953). «William Young Ottley as a Collector of Drawings». *British Museum Quarterly*, 18(2), June, 44-53.

Guattani, Giuseppe Antonio (1828). *Monumenti Sabini descritti da Giuseppe Antonio Guattani*. Roma: Crispino Puccinelli, II.

Guerrieri Borsoi, Maria Barbara (2008). *Villa Rufina Falconieri. La rinascita di Frascati e la più antica dimora tuscolana*. Roma: Gangemi Editore.

Guidoni, Eugenio; Mancini, Francesco Federico (1999). *Il Palazzo della Penna di Perugia*. Padova: Marsilio.

Hyde Minor, Vernon (2006). *The Death of the Baroque and the Rhetoric of Good Taste*. Cambridge: Cambridge University Press.

Longo, Nicola (2014). «Roma alla fine del settecento. Cultura, storia e urbanistica». *Atti e memorie dell'Arcadia*, 3, 313-40.

Lupattelli, Astorre (1893). *Memorie storiche su Colle del Cardinale, Isola Polvese, S. Feliciano e Fontana. Ville e åcastelli nel territorio Perugino*. Terni: Ed. dell'Industria.

Marcelli, Fabio (2012). «Bernardin Pitschieler 'oriundo di Germania'». Coletti, Chiara; Galassi, Cristina (a cura di) (2012), *Umbria napoleonica. Storia, arte e cultura nel Dipartimento del Trasimeno (1809–1814)*. Passignano sul Trasimeno: Aguaplano, 183–5.

Morei, Michele Giuseppe (1761). *Memorie Istoriche dell'Adunanza degli Arcadi*. Roma: stamperia de' Rossi.

Nibby, Antonio (1844). «Accademia degli Arcadi». *Roma nell'anno 1838 descritta da Antonio Nibby. Parte seconda moderna*. Roma: Tipografia delle Belle Arti, 166-9

Orsini, Baldassarre (1806). *Memorie de' pittori perugini del secolo XVIII compilate con accuratezza e con verità da Baldassarre Orsini nell'anno 1802*. Perugia: Baduel.

Ottani Cavina, Anna (1999). *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*. Milano: Electa.

Ottani Cavina, Anna (2015). *Terre senz'ombra*. Milano: Adelphi, 115-29.

*Per la inaugurazione dell'Orfanotrofio Collio-Parteguelfa* 1841 = *Per la inaugurazione dell'Orfanotrofio Collio-Parteguelfa in Sanseverino prosa epigrafi e versi intitolati al Conte Severino Servanzi Collio* (1841). Macerata: Tipografia di Alessandro Mancini.

Pimpinelli, Paola (2000). *I riti della poesia nell'Arcadia perugina*. Perugia: Volumnia Editrice.

Predieri, Daniela (1990). *Bosco Parrasio un giardino per l'Arcadia*. Modena: Mucchi.

Previtali, Giovanni (1964). *La fortuna dei primitivi. Da Vasari ai Neoclassici*. Torino: Einaudi.

Riccòmini, Eugenio (1992). *Palazzo Hercolani*. Cento: Tassinari.

Riccòmini, Eugenio (1995). *Il bel posto con dell'acqua, uno sfondo e degli alberi. La boscareccia di Rodolfo Fantuzzi in Palazzo Hercolani*. Casalecchio di Reno: Grafis Edizioni.

Rosini, Giovanni (1842). «Biografia dell'autore». *Rime e prose del Marchese Giuseppe Antinori di Perugia*, I. Pisa: Tipografia Nistri, III-XXXI.

Settis, Salvatore (2002). *Le pareti ingannevoli. La villa di Livia e la pittura di giardino*. Milano: Electa.

Siepi, Serafino (1822). *Descrizione topologico-istorica della città di Perugia. Parte topologica*. 2 voll. Perugia: Tipografia Garbinesi e Santucci.

Simelli, Giuseppe (1810). *Nozioni di Prospettiva pratica*. Roma: Vincenzo Poggioli.

*Statuti della perugina Accademia delle Belle Arti* (1822). Perugia: Santucci.

Valentini, Domenico (1868). *Il Forastiere in Sanseverino Marche ossia breve indicazione degli oggetti di belle arti ed altre cose notevoli esistenti in città*. San Severino: C. Corradetti.

Vasta, Daniela (2012). *La pittura sacra in Italia: Dal Neoclassicismo al Simbolismo*. Roma: Gangemi Editore.

Visconti, Ennio Quirino (1796). *Sculture del palazzo della Villa Borghese detta Pinciana brevemente descritte. Parte prima*. Roma: stamperia Pagliarini.

Visconti, Ennio Qirino (1820). *Il Museo Pio Clementino illustrato e descritto da Ennio Quirino Visconti*. Milano: Bettoni, 4.

Waterhouse, Ellis Kirkham (1962). «Some Notes on William Young Ottley's Collection of Italian Primitives». *ItalianStudies*, 17, 272-80.

Zappia, Caterina (1995). «L'Accademia e le sue collezioni». Zappia, Caterina, *Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia. Dipinti*. Perugia: Electa, 17-22.

**MDCCC 1800**
Vol. 7 – Luglio 2018

e-ISSN 2280-8841

# Il «Parnaso de' moderni artisti»
## Le collezioni artistiche di Ambrogio Uboldo

Paola Carrea
(Università degli Studi di Pavia, Italia)

**Abstract** In March 1868, Vitaliano Crivelli and Giulio Sanpietro signed the appraisal of the Milanese banker Ambrogio Uboldo's art collections, inherited by the future hospital located in his villa in Cernusco sul Naviglio: it was the beginning of an irreparable dispersion of works of art. Moving from that archival document, this essay aims to offer a virtual reconstruction of Uboldo's gallery, also supported by the identification of a small number of the collection's paintings. The range of subjects, art forms and genres (landscape and history paintings, portraits, sculptures and engravings) reflect the variety of relations established by the collector with the Milan art scene in the first half of the 19th century.



**Keywords** Ambrogio Uboldo. Art collections. Milan. Cernusco sul Naviglio. Giuseppe Sogni. Francesco Hayez. Brera.

## 1 Introduzione

Discendente da una ricca famiglia di banchieri, membro di numerose accademie, cavaliere di diversi ordini e quindi insignito da Ferdinando I dell'ambito titolo nobiliare a legittimare socialmente i già prestigiosi interessi culturali, il milanese Ambrogio Maria Martiniano Uboldo (1785-1865, fig. 1) riunì nel corso di una lunga esistenza cospicue collezioni di pittura e scultura, prontamente celebrate in varie pubblicazioni d'epoca: oggetto negli anni Trenta delle attenzioni di Andrea Fermini (1933a, 1933b, 1935) e Giacomo Carlo Bascapè (1934), la memoria delle disperse raccolte sarà rispolverata soltanto nel 1980 dalle complementari incursioni di Simonetta Coppa (1980) e Gian Lorenzo Mellini (1980), rimaste finora senza seguito.

Muovendo da questi ultimi contributi, s'intende in questa sede proseguire l'esplorazione delle collezioni uboldine sulla scorta di alcune carte inedite: tra queste, si segnala in quanto strumento di indagine privilegiato la perizia redatta nel 1868 da Vitaliano Crivelli[1] e dal prete Giulio Sanpietro (con la consulenza dei 'pittori storici' Felice De Maurizio e Giovanni Consonni), documento finalizzato alla rapida alienazione della quasi totalità delle opere d'arte ereditate dalla Causa Pia Uboldo e conservato presso l'Archivio dell'Ospedale Uboldo di Cernusco sul Naviglio (AOUC).[2] I dati desunti dalla perizia sono stati quindi incrociati con quelli ricavati dalle copie del testamento uboldino depositate presso l'Archivio Comunale di Cernusco (ACC),[3] nonché dal parziale spoglio degli Atti dell'Accademia di Brera relativi all'Esposizione Annuale di Belle Arti (*Atti* 1814-40; *Atti* 1841-57), grazie ai quali è stato possibile datare parte delle opere citate nella documentazione archivistica.

Considerata la vastità della raccolta presa in esame, costituita principalmente da opere ottocentesche, si è cercato di articolare l'esposizione della stessa per tecniche (pittura e scultura) e ge-

Il presente articolo riassume parte della mia tesi di laurea magistrale, discussa presso l'Università degli Studi di Pavia nel 2016 e condotta sotto la guida del Prof. Gianpaolo Angelini, cui va il mio ringraziamento.

1 Sull'amatore d'arte e collezionista Vitaliano Crivelli si vedano Lissoni 2004 e Crespi 2014.

2 La perizia, redatta tra gennaio e marzo 1868, è articolata in tre sezioni: il «Rapporto accompagnatorio»; il «Prospetto degli oggetti d'arte provenienti dall'eredità Uboldi coll'indicazione dei rispettivi prezzi»; le «Osservazioni» riferite ad un ristretto numero di opere, delle quali viene discusso e giustificato il valore attribuito. Presso l'AOUC si trova inoltre, sempre in copia ottocentesca, la sezione «Oggetti d'Arte» di una prima perizia stilata verosimilmente nel dicembre del 1867, dopo l'avvenuta decisione da parte del Comune di Cernusco, principale legatario, di alienare gli «oggetti d'arte e l'armeria» (Coppa, Ferrario 1987, 95 nota 31) e probabilmente ritenuta insoddisfacente.

3 Il testamento fu redatto a partire dal 1857 su foglietti sciolti e ripetutamente modificato fino al 24 febbraio 1865, data della pubblicazione. Presso l'ACC si trovano in aggiunta diverse carte concernenti i lasciti della famiglia Uboldo al Comune e un inventario degli *Oggetti d'Armeria*.

**DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2018/01/005**
Submitted: 2018-03-22 | Accepted: 2018-05-04



Figura 1. Giuseppe Sogni. *Ambrogio Uboldo in divisa dei Cavalieri del Santo Sepolcro*. 1854. Olio su tela. Cernusco, Ospedale Uboldo (Sorisi 2007).

neri o soggetti, con l'intento di offrire uno sguardo sulla varietà di rapporti intessuti dal collezionista con il panorama artistico e politico della Milano dell'epoca. Precede la trattazione una breve presentazione della più nota armeria, a segnalare alcune fonti bibliografiche sinora ignote nonché a richiamare l'attenzione sulla ricchezza di interessi del suo proprietario; una ricchezza che si esprime anche nella raccolta di incisioni e reperti archeologici cui è dedicato il paragrafo conclusivo.

Infine, la fortunata individuazione di alcuni dipinti provenienti dalle raccolte uboldine, lungi dallo scampare queste ultime a una dispersione irreparabile, si propone a ogni modo di offrire un minimo contributo alla ricostruzione (virtuale) della pinacoteca, il così detto «Parnaso de' moderni artisti», per riprendere un'entusiastica definizione comparsa nella coeva pubblicistica (G. Berta 1842, 28).

## 2 L'armeria

Le raccolte allestite in massima parte nel palazzo avito di via del Pantano[4] e menzionate nelle principali guide della città di Milano erano meta di illustri visitatori, ugualmente attratti dalla celebre armeria composta da oltre millecinquecento pezzi di fattura perlopiù lombardo-milanese, ordinati per epoche quasi a voler ricreare una storia dell'armatura dall'antichità all'Ottocento.[5] Il consistente *corpus* di oggetti d'armi, per nulla inferiore per qualità e quantità a quelli delle Armerie Reali di Madrid (Jubinal 1838) e Torino (Seyssel d'Aix 1840), fu materia di due volumi *in folio* piccolo curati dallo stesso Uboldo (1839, 1840) e dedicati alla *Descrizione degli Scudi* e degli *Elmi*, parte di un più ampio progetto editoriale mai portato a termine.[6] Nel 1848 l'armeria venne gravemente saccheggiata dagli insorti, come ricorda un'emblematica tempera di Carlo Bossoli appartenuta allo stesso Uboldo e oggi conservata presso il Museo del Risorgimento di Milano (fig. 2; Morandotti 2008, 155-6; Ghibaudi 2011). Stando alla testimonianza di Bashford Dean (1914, 68) un gran numero di pezzi scampato all'assalto, inizialmente destinato a Re Vittorio Emanuele, fu venduto da Uboldo all'appassionato «cacciatore» d'armi William Henry Riggs (1837-1924) per poi confluire, nel 1913, nelle raccolte del Metropolitan Museum di New York (McCormick 1914, 14; Dean 1916, 88). Ciononostante, alla morte del Cavaliere rimanevano circa trecentotrenta pezzi[7] che, secondo le disposizioni testamentarie, avrebbero dovuto essere sistemati, insieme alla quasi totalità delle collezioni d'arte di via del Pantano,

**4** Il palazzo, sito al numero 4690 (poi 18 e 15), era sede della Banca Uboldi e Brunati oltre che dell'abitazione del finanziere. Alla sua morte passò al nipote acquisito Luigi Ravizza, poi ai Piola ed infine al conte Ippolito Giorgio Vistarino che vi ospitò, significativamente, l'Associazione dell'Arma di Cavalleria. Danneggiato dai bombardamenti alleati, l'edificio venne in seguito demolito (Bascapè 1945, 73-6; Bascapè, Mezzanotte 1948, 466; Tolfo 1991, 277-9).

**5** Sull'armeria Uboldo si vedano Defendi 1835; Biorci 1839; Tettoni, Saladini 1843; Fermini 1933b; Boccia, Godoy 1985, 26-8 nota 6; Ghibaudi 2011.

**6** Della «costosa e magnifica impresa» editoriale (Biorci 1839, 4) rimane traccia nell'*Album* di disegni di Antonio Dassi, donato nel 1886 dal Cavalier Damiano Muoni al Castello Sforzesco e composto da centoventisei tavole – raffiguranti ben settecentocinquanta pezzi – alcune delle quali riprodotte negli articoli di Fermini (1933b) e Mellini (1992, 427-8).

**7** Il numero dei pezzi è quello risultante dall'inventario degli *Oggetti d'Armeria*; a questa cifra andrebbe sommato il gruppo di armi – perlopiù risalenti al periodo napoleonico – lasciato in eredità ad amici e parenti.



Figura 2. Carlo Bossoli. *Assalto all'armeria Uboldo*. 1848. Tempera su carta. 53,5 × 72,5 cm. Milano. Palazzo Moriggia, Museo del Risorgimento. © Comune di Milano. Tutti i diritti riservati

nella villa neoclassica che il banchiere si era fatto costruire a Cernusco sul Naviglio e che, sempre per volere del filantropo, in seguito alla sua dipartita sarebbe stata convertita in ospedale.[8] In realtà, una serie di sessantaquattro cimeli venne messa all'asta presso l'Hôtel Drouot di Parigi nel 1869 ed infine dispersa (*Catalogue* 1869). Grazie a una copia del catalogo di vendita appartenuta ad Alfred Beurdeley (1847-1919), conservata alla Bibliothèque nationale de France e costellata di annotazioni, possiamo supporre che almeno una parte delle armi messe all'asta fosse transitata per le raccolte dell'ebanista-collezionista parigino. In ogni caso, il numero dei pezzi identificati dopo la dispersione è davvero esiguo: tra questi, i resti di un corsaletto cinquecentesco conservato al Metropolitan Museum e alcuni manufatti del Castello Sforzesco e del Museo Poldi Pezzoli di Milano (Fermini 1833b, 627; Boccia, Godoy 1985, 26-9, nr. 6; Ghibaudi 2011, 96).

## 3 Le collezioni artistiche

### 3.1 L'interesse collezionistico e le esposizioni braidensi

Accanto ad un innegabile interesse culturale e ad una passione personale, manifesta soprattutto nella creazione dell'armeria, ciò che spinse Uboldo ad allestire le sue ricche collezioni fu la naturale aspirazione al prestigio sociale: Ambrogio, discendente da una ricca famiglia di banchieri, sfruttò la propria posizione di finanziere per compiere un'*escalation* culminante nel titolo nobiliare (Nobile de' Villareggio), conferitogli da Ferdinando I nel 1838 e al cui ottenimento

8 Sulla villa suburbana di Cernusco sul Naviglio (attuale Ospedale Uboldo) e sul suo parco romantico si vedano Perogalli, Favole 1967; Coppa 1980; Coppa, Ferrario 1987; Comi 1983; Ferrario Mezzadri 1987, 1999; Breda 2012.



Figura 3. Carlo Bossoli. *Gli Austriaci abbandonano Milano da Porta Tosa*. 1848. Tempera su carta. 53,5 × 72,5 cm. Milano. Palazzo Moriggia, Museo del Risorgimento. © Comune di Milano. Tutti i diritti riservati

avevano contribuito il «costante interessamento per la povertà sofferente» e la promozione delle «Arti Belle».[9] Parallelamente alla nuova imprenditoria capitalista, che non poteva contare su una lunga tradizione familiare come quella uboldina, egli sfruttò le collezioni artistiche per imporre la propria visibilità sociale, non solo a livello metropolitano ma anche oltremontano: più dell'apertura delle gallerie di via del Pantano a illustri visitatori, giocò un ruolo centrale in questo senso la sua persistente partecipazione alle esposizioni dell'Accademia di Belle Arti di Brera. Le mostre annuali, aventi luogo tra agosto e settembre, erano infatti una vera e propria vetrina dell'arte del nord della Penisola, non solo per gli artisti che vi esponevano, ma anche per acquirenti e committenti: il carattere mondano dell'evento aveva la valenza di consacrazione ufficiale per i suoi partecipanti e conferiva una considerevole pubblicità, anche grazie alle frequenti segnalazioni della stampa.[10]

Le principali opere della collezione apparse nei cataloghi e negli *Album* braidensi risultano tutte di commissione, dunque non acquistate in seno alle mostre annuali, ma ordinate anteriormente e appositamente per essere esposte col nome del committente: nella fattispecie Uboldo si affermò come il più assiduo prestatore, con un ammontare di oltre sessanta opere di sua proprietà esposte nell'arco di un ventennio (1827-47), seguito con un notevole distacco da Giulio Litta Modignani e Carlo Antonio Bertoglio. Se si volessero considerare le esposizioni braidensi come lo specchio del collezionismo milanese ottocentesco, allora il nostro banchiere sarebbe da ritenersi, almeno

9 Dal *Diploma imperiale* del 1838 (Biorci 1839, 4; Tettoni, Saladini 1843).

10 Per un quadro generale sul sistema dell'arte italiano e sul mercato artistico milanese dell'Ottocento si vedano Maggio Serra 1991 e Martinelli 1978; sulle esposizioni braidensi: Gozzoli 1981, 8-15 e Penocchio 2008; su concorsi e premi conferiti a Brera: Santi 2008 e Ferrari, Iacobelli, Penocchio 2011.

quantitativamente, il maggior collezionista meneghino d'arte contemporanea della prima metà del XIX secolo: riflesso della sua posizione sociale, il suo nome spicca tra gli acquirenti di ogni genere pittorico, dal paesaggio, preferito dalla nuova committenza borghese, a quello storico, prediletto invece dall'aristocrazia. Cospicui sono inoltre i ritratti e le sculture, e curioso il fatto che egli si distinguesse come unico privato ad aver richiesto un numero relativamente consistente di opere a soggetto religioso.[11] Se le commissioni di genere e paesaggio rimasero costanti tra gli anni venti e quaranta, l'interesse per il ritratto maturò all'inizio degli anni trenta (fino al 1845) e le commissioni storiche si concentrarono tra 1834 e 1842. In generale, si verificò un picco di presenza delle opere uboldine all'esposizione del 1837 e, soprattutto, a quella del cruciale 1838, in cui esposero per il banchiere Hayez, Sogni, Inganni, Sangiorgio, Somaini, Ferrari, Monti, Canella, Casanova, Moja, Negrisolo e Dell'Acqua (*Esposizione delle opere* 1838).



Figura 4. Carlo Bossoli. *Carlo Alberto al balcone di casa Greppi*. 1848. Tempera su carta. 73 × 59 cm. Milano. Palazzo Moriggia, Museo del Risorgimento. © Comune di Milano. Tutti i diritti riservati

## 3.2 Le opere pittoriche

### 3.2.1 Vedute cittadine, paesaggi e scene d'interni

Il numero più consistente di dipinti raccolti dal banchiere si ascrive alla pittura di paesaggio, costituendo un esaustivo campione dell'evoluzione del genere tra terzo e quinto decennio del secolo, dai quadri di Giovanni Migliara a quelli di Angelo Inganni, passando per Pompeo Calvi, Luigi Bisi e Giuseppe Canella: un continuo aggiornamento, dunque, sull'offerta avanzata dal mercato artistico ambrosiano.

Protagonista incontrastata è naturalmente la città di Milano, di cui vengono raffigurati sia gli *endroits* vivacemente trafficati, sia i più raccolti e silenziosi interni claustrali. Tra le rappresentazioni di questi ultimi dovevano primeggiare due tempere dell'alessandrino Giovanni Migliara (*Cortile di monastero con macchietta ed educande*; *Convento*), autentico mattatore del mercato e indiscusso campione della 'pittura urbana' (Migliavacca 2003, 309-10; Mazzocca 2006, 155-8; Colombo 2011, 15-6), cui facevano idealmente da *pendant* tre tele realizzate da Pompeo Calvi (*Interno di un chiostro*, 1840), Federico Moja e dalla figlia di Giovanni, Teodolinda.[12] A Luigi Bisi, abilissimo prospettico, specialista nella resa di interni monumentali ed erede assoluto del Migliara, si doveva invece la rappresentazione dell'*Interno del Duomo di Milano,* particolarmente gradita agli estensori della perizia per via della «giustezza delle linee», del «maneggio della luce» e della «verità delle tinte».[13]

11 I dati qui presentati sono quelli ricavati dallo spoglio dei cataloghi e degli *Atti* dell'Accademia di Brera condotto dall'associazione Aref tra 2005 e 2008 e pubblicati in R. Ferrari 2008. Benché tali dati siano talvolta approssimativi, nondimeno danno l'idea dell'assoluta rilevanza di Uboldo nel contesto braidense e, più in generale, milanese. Il Cavaliere fu inoltre Consigliere Straordinario dell'Accademia dal 1839 al 1857.

12 *Interno del Monastero Maggiore di Milano con macchiette*, «lavoro in cui vedonsi eseguite quasi allo scrupolo, le norme di un maestro» (Crivelli, Sanpietro 1868b, nr. 13).

13 Crivelli, Sanpietro 1868b, nr. 12. Gli «effetti prospettici» dell'interno del Duomo dovettero inoltre stimolare la creatività dello stesso Uboldo, come dimostra una curiosa stampa su tavoletta d'acero (1831) firmata dal banchiere e conservata, assieme a due analoghi esperimenti raffiguranti la *Fiera di*

È tuttavia l'esterno del Duomo a costituire uno dei soggetti più cari al vedutismo milanese, di cui Angelo Inganni offriva un'originale interpretazione nella *Piazza del Duomo con il Coperto dei Figini*, celebre dipinto di commissione uboldina esposto a Brera nel 1838 (*Album* 1838, 132) e oggi conservato presso le Civiche Raccolte Storiche del Museo di Milano.[14] Focalizzandosi su un particolare significativo della piazza, l'artista opera qui una sintesi tra la veduta urbana ed i nuovi impulsi provenienti dalla pittura di genere di Ignazio Manzoni e da quella di moderno *reportage* sociale inaugurata da Giuseppe Molteni a partire dagli anni trenta.[15] Dodici anni più tardi, nel 1850, l'esterno del Duomo sarà ancora il soggetto di due dipinti commissionati a Francesco Edoardo Bossoli, nipote del più conosciuto Carlo. A quest'ultimo si doveva una serie di tre tempere dedicate all'illustrazione di alcuni episodi salienti dei moti del 1848, per l'esattezza *L'assalto all'armeria Uboldo* (fig. 2), cui si è già accennato, *Gli austriaci abbandonano Milano da Porta Tosa* (fig. 3) e *Carlo Alberto al balcone di casa Greppi* (fig. 4). Le tre tempere, conservate presso il Museo del Risorgimento di Milano, furono vendute al banchiere direttamente da Carlo Bossoli, il quale annotava le transazioni, avvenute tra il 1849 e il 1850, sul suo prezioso registro pubblicato da Ada Peyrot (1974, 21-36).[16] Dallo stesso documento emerge che già due anni prima, nel 1847, il banchiere si era rivolto al pittore-viaggiatore, instancabile cronista degli avvenimenti politici e sociali che interessarono l'Europa nei decenni centrali del secolo, per acquisire altri «due quadri storici» al costo di 170 franchi svizzeri, uno dei quali doveva essere l'*Incendio del Kremlino* presentato all'esposizione braidense dello stesso anno (Peyrot 1974, 25).

Altro artista caro al finanziere era Giuseppe Canella, autore di ben tre quadri – il *Ponte Nuovo di Parigi*, esposto a Brera nel 1832; la *Nevicata lombarda*, ordinata nel 1844 e celebrata l'anno seguente nelle *Gemme d'arti italiane* (Zoncada 1845; Mellini 1980, fig. 102); il *Ritratto* di un membro della famiglia Uboldo in abito militare – e di quattro medaglioni: questi facevano parte di una più ampia serie che contava oltre ventiquattro medaglioni dipinti a olio, dedicati alla raffigurazione di vedute urbane nonché dei più suggestivi ambienti del palazzo di via del Pantano e della villa di Cernusco, in gran parte esposti a Brera tra il 1827 e il 1838.[17]

La collezione includeva poi alcune vedute di Venezia, quattro marine, altrettante prospettive architettoniche, due boscherecce (una delle quali esposta a Brera nel 1833 da Giuseppe Bisi) e una lunga serie di quadretti con *Paesaggi*, presumibilmente di scarso valore;[18] e ancora, la *Veduta della Pliniana* di Villeneuve e quelle della *Villa di Cernusco*, di cui una commissionata nel 1838 ad Ambrogio Casanova. Grazie a una nota e all'illustrazione che accompagna un articolo di Giacinto Longoni (1845, 257) dedicato alla villa, è stato possibile identificare il dipinto con quello riprodotto da un'incisione oggi conservata presso la raccolta Bertarelli del Castello Sforzesco di Milano.[19]

Si devono infine aggiungere una *Scena con pescherecci* (1847) del veneziano Eugenio Bosa e alcune scene d'interni, come la *Lettura della Bibbia* e *L'interno di una taverna con soldati di Cromwell* (*Il dopopranzo*) del torinese Francesco Gonin, nonché i due *Studi da pittore* eseguiti dal già citato Angelo Inganni e da Giuseppe Borsato.[20]

### 3.2.2 Soggetti storico-letterari

A cavallo tra la pittura di paesaggio e quella di storia troviamo poi, in sintonia con il gusto

*Glasgow* e un *Ritratto Virile*, presso l'Ospedale Uboldo di Cernusco quindi riprodotta in Sorisi 2007, 38-9 e Raimondo 2012. Si veda anche Coppa 1987, 89-96, nota 41.

**14** Si tratta di una delle poche opere identificate della collezione. Del medesimo soggetto Inganni eseguì più versioni riprodotte in Mazzocca 1998, 91-3 e Migliavacca 2003, 314.

**15** Naturalmente non mancavano, nell'aggiornatissima collezione Uboldo, dipinti dei due artisti: nella perizia vengono ricordati la *Tentazione di due fanciulli del popolo* di Ignazio Manzoni e la *Mezza figura al vero d'un cacciatore* (*Il cacciatore nelle nebbie*) di Molteni, esposta a Brera nel 1837, nonché due *Ritrattini di villici* di Angelo Inganni (1843).

**16** Per i dipinti acquistati da Uboldo si vedano le pagine 27-8, 106-7 e 133-4.

**17** Tra gli artisti coinvolti nell'esecuzione dei medaglioni, i cui soggetti non sempre sono rintracciabili, si ricordano Giuseppe Bisi (*Veduta di Sant'Eustorgio*, 1834), Giuseppe Borsato (*Veduta della Piazzetta di San Marco a Venezia*, 1834), Giuseppe Canella (*Interno di casa villareccia*, 1834), Antonio Dassi, Giovanni Battista Dell'Acqua (*Interno del Tempio di Diana di Cernusco*, 1827; *Colonne di San Lorenzo*, 1829; *Piazza del cascinotto dello Spedale*, 1833; *Absidi di San Lorenzo*, 1834; *Esterno di San Nazzaro*, 1835), Giovanni Migliara (*Giardino Uboldo*, 1828; *Interno del Duomo*, 1831), Federico Moja (*Interno dell'Armeria Uboldo*, 1838; *Piazza del Duomo*, 1838) e Guglielmo Silva (due *Paesetti tondi*, 1833).

**18** Tra le vedute di Venezia, si annovera quella della *Chiesa di San Giorgio* eseguita da Tranquillo Orsi, mentre i tre *Paesaggi* si devono a Raffaello Morghen.

**19** Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, *Aeronautica m. 3-18*. Pubblicata in Perogalli, Favole 1967, 223.

**20** Dell'artista si contano inoltre due tempere con una *Regata* e l'*Incendio di Mosca*.



Figura 5. Massimo D'Azeglio. *Combattimento di Gradasso e Rinaldo*. 1839. Olio su tela. 102 × 130 cm. Collezione privata. Dipinti antichi 2012

romantico-*troubadour* già espresso nell'allestimento dell'armeria e nelle diffuse evocazioni letterarie del parco di Cernusco, un tipico 'paesaggio istoriato' di soggetto ariostesco eseguito da Massimo D'Azeglio, qui identificato con il *Combattimento di Gradasso e Rinaldo* (fig. 5) presentato all'esposizione braidense del 1839, confluito dopo il 1868 in una collezione privata milanese e infine comparso nel 2012 in un'asta Wannenes.[21]

Se nel dipinto di D'Azeglio l'episodio cavalleresco è posto in secondo piano – quasi un pretesto per esibire panorami fantastici e sublimi di grande *appeal* commerciale –, la collezione contava anche alcuni pezzi di soggetto più specificamente storico-letterario, in pieno accordo con l'esplosione del genere avvenuta tra il 1820 e il 1850 (S. Ferrari 2008, 253-64). Tra questi, un acquerello di Michelangelo Fumagalli raffigurante una *Giovane che perde i sensi nell'atto di farsi monaca* (1840), dall'estenuata novella in versi *Ildegonda* (1820) di Tommaso Grossi, o, per spostarsi sulla letteratura del Trecento, *La novella quinta della prima giornata del Decamerone*, commissionata nel 1842 al pittore storico veneziano Giovanni Servi e di cui non rimane che una recensione illustrata nell'*Album* dell'Esposizione di Brera (1842, 57; Mellini 1980, fig. 100).[22]

La stessa recensione, redatta da Cesare Rovida, venne poi integrata nella *Raccolta di descrizioni delle opere più interessanti di Belle Arti esistenti nella Galleria del signor Ambrogio Uboldo* (1842), un curioso opuscolo più volte pubblicato che sembra rientrare nel disegno di promozione delle collezioni uboldine già sperimentato nei confronti dell'armeria. È probabile che, anche a fronte del fallimento dell'imponente impresa editoriale dedicata alla collezione d'armi, si optasse per una più modesta soluzione, che prevedeva la

21 *Dipinti antichi* 2012. Lotto nr. 330. Olio su tela, 202 × 130 cm. Firmato e datato in basso a destra *Azeglio 1839*. Stima 7000-9000 €. Lotto invenduto.

22 Su Giovanni Servi e sugli artisti citati di seguito si vedano le relative voci nel Dizionario biografico degli artisti (Sisi 1991) e in Brizio, Galletti, Bora 1975.



Figura 6. Giuseppe Sogni. *Cardinale Gaisruck*. 1843. Olio su tela. 49,5 × 40 cm. Milano. © Galleria d'Arte Moderna

raccolta delle descrizioni in massima parte già apparse sui periodici di 'critica d'arte' incentrati sulle esposizioni braidensi.[23] Si tratta, dunque, di una ristretta selezione di sculture e delle sette opere pittoriche ritenute più rilevanti e rappresentative sia per autore che per soggetto trattato, tutte ascrivibili, significativamente, al genere storico. Tra di esse, un altro dipinto debitore della grande tradizione letteraria italiana, questa volta dedicato non all'illustrazione di un passo dell'opera, bensì a un episodio della vita dello scrittore; la vicenda selezionata, tratta dalla *Vita di Tasso* (1612) di Giovan Battista Manso, sembrerebbe ispirata da una commedia degli equivoci più che dalla biografia dello scrittore: Tasso, in fuga da Ferrara, rientra travestito da pastore a Sorrento dove, per saggiare l'affetto della sorella Cornelia, le comunica la propria morte provocandone lo svenimento. Per assolvere al compito venne chiamato il bellunese Pietro Paoletti, «dipintore di grido» (Ferretti 1842) e frescante allievo del De Min.[24] Pare che la tela, seppure di modeste dimensioni («una tela di palmi sei per quattro e mezzo», Ferretti 1842) e dipinta più con «modo di frescante che non [di] rigoroso coloritore ad olio» (Crivelli, Sanpietro 1868b, nr. 40), avesse ricevuto durante l'esposizione braidense una grande attenzione di pubblico.

### 3.2.3 Le commissioni filoasburgiche

L'opera più celebrata dell'intera collezione era tuttavia dedicata ad uno degli avvenimenti più blasonati della storia asburgica, *Maria Teresa che presenta Giuseppe II alla Dieta ungherese*, vasta tela dipinta da Francesco Hayez, esposta a Brera nel 1838 e restituitaci da un'incisione pubblicata nel 1847 sulle *Gemme d'arti italiane* (Maffei 1847, 39):[25] i palatini ungheresi, dopo aver ascoltato le suppliche di aiuto della regina assediata dai principi elettori e dai regnanti europei, le giurano fedeltà sguainando le sciabole e recitando, a quanto riporta la tradizione, «mo-

23 *Album delle Esposizioni di Belle Arti in Milano*, *Le Glorie dell'Arti Belle nel Palazzo di Brera*, *Gemme d'arti italiane*, solo per citare i principali. Per un approfondimento sulla «critica d'arte romantica» si vedano Gozzoli 1981, 26-36 e Ferrari 2011b, 73-94.

24 Dello stesso artista nella perizia viene anche citato il *Ritratto di Gregorio XVI a figura intera*.

25 Sull'opera si vedano inoltre *Album* 1838, 126-31; Porro 1838, 5; D. Berta 1842a; Maffei 1842, nonché Mellini 1980, 203, fig. 95 e Mazzocca 1983, 208-9.

riamor pro rege nostro Maria Theresia».

La scelta del soggetto era tutt'altro che casuale: nel 1838, infatti, Ferdinando I si recò a Milano per essere incoronato re del Lombardo-Veneto e, per l'occasione, non mancò di presenziare all'Esposizione annuale di Brera. In simile circostanza anche il nostro banchiere volle offrire un proprio contributo all'esaltazione del sovrano, dal quale aveva appena ottenuto l'ambito titolo nobiliare: la rievocazione dell'epoca aurea del Regno asburgico collimava alla perfezione con la politica di conciliazione promossa da Ferdinando, ricollegata, almeno in apparenza, allo spirito illuminato e progressista dell'età teresiana e alimentata attraverso un rinnovato fervore propagandistico delle commissioni d'arte. Inoltre Uboldo,«ospite ossequiale», riuscì ad accogliere nel palazzo di via del Pantano «l'Arciduca Giovanni d' Austria, [che] nella faustissima Incoronazione di S.M. I. e R., si degnò, col suo seguito, visitare a lungo [l'] Armeria» (Biorci 1839, 15).

Oltre che nella grande tela storica, le passeggere posizioni filoaustriache di Uboldo si rispecchiavano in una nutrita serie di ritratti raccolti nella collezione, tra i quali si annoverano una coppia di dipinti settecenteschi di grande formato raffiguranti *Maria Teresa* e *Giuseppe II* a mezza figura[26] e due smalti su porcellana commissionati a Pietro Negrisolo, uno ritraente *Ferdinando I* e presentato a Brera sempre nel 1838, l'altro, esposto due anni più tardi, dedicato al *Viceré Giuseppe Ranieri*. Di ambito filoaustriaco può essere ritenuto anche il ritratto di Karl Kajetan von Gaisruck,[27] nominato nel 1816 arcivescovo di Milano dall'Imperatore Francesco II e divenuto successivamente suo Consigliere Intimo: il dipinto in questione, eseguito da Giuseppe Sogni, parrebbe essere quello firmato e datato «Sogni 1843», conservato presso il deposito della Galleria d'Arte Moderna di Milano (fig. 6) (Caramel, Pirovano 1975, 3, cat. 2333). In seguito alla parentesi rivoluzionaria, Uboldo riprese la raccolta di opere dedicate ai sovrani austriaci acquisendo i ritratti di *Francesco Giuseppe* ed *Elisabetta* (ascesi al trono nel 1854), parimenti realizzati dal fidato Sogni. Nella perizia vengono infatti citati un «dipinto bene eseguito» ritraente Elisabetta «giovane, di aspetto geniale» (Crivelli, Sanpietro 1868b, nr. 47), a «tre quarti di figura al vero», e «due quadrucci a foggia di abbozzetti rappresentanti l'Imperatore e l'Imperatrice d'Austria attualmente regnanti» (Crivelli, Sanpietro 1868b, nr. 45): che si tratti dei bozzetti preparatori per i dipinti del Sogni oggi conservati a Palazzo Pitti (Sisi, Salvadori 2008, 1737-8)?

### 3.2.4 I soggetti veterotestamentari e il tema del nudo

Tornando a Francesco Hayez, astro della raccolta, i suoi primi contatti con il mecenate precedevano di almeno quattro anni la realizzazione della grande tela a tema asburgico, avendo ricevuto nel 1834 la commissione della *Betsabea al bagno*, oggi in collezione privata (Caramel 1983a e Caramel 1983b; Lissoni 2015): il soggetto biblico, già affrontato nel 1827 per il re di Wüttemberg, è adottato a puro alibi per la raffigurazione del nudo femminile, che attirò «lunghi sguardi ed encomj della moltitudine»[28] accorsa a Brera per la mostra annuale e il cui successo è misurabile anche attraverso le repliche eseguite, seppur in formato ridotto e con alcune varianti, per Vittoria Visconti d'Aragona (1834) e Filippo Ala Ponzoni (1845, oggi alla Pinacoteca di Brera. Mazzocca, Pirovano, Zeri 1993, 1, 346-7), nonché attraverso un disegno di Bartolomeo Soster (*Le Glorie delle Belle Arti* 1835, 164-5) di cui il Cavaliere possedeva un'incisione a bulino. Fu sempre su richiesta di Uboldo che nel 1842 l'artista dipinse il *Sansone*, attualmente conservato a Palazzo Pitti,[29] esempio di nudo maschile in versione eroica.

Le due tele di Hayez aprivano (*Betsabea*, 1834) e chiudevano (*Sansone*, 1842) la serie di commissioni veterotestamentarie piegate a pretestuosa divagazione sul tema del nudo a scala naturale. Nel 1836 venne esposto all'Accademia di Belle Arti di Venezia (e a Brera l'anno seguente) l'*Esilio di Caino* eseguito dal bolognese Ludovico Lipparini su ordinazione uboldina:[30] la violenza mimica

26 Nel testamento le due opere vengono attribuite con qualche esitazione a Mengs o Knoller, mentre Crivelli e Sanpietro le riferiscono alla «maniera di Hotteinburg».

27 Per la definizione del soggetto facciamo fede al testamento, in cui l'opera viene indicata come *Ritratto dell'Arcivescovo di Milano Gaiseruck*, diversamente da quanto riportano la prima e la seconda perizia, che definiscono il soggetto dello stesso dipinto rispettivamente *Ritratto dell'Arcivescovo Paiserati* e *Ritratto dell'Arcivescovo Hairuch*.

28 *Le Glorie delle Belle Arti* 1834, 69; si veda anche Mosconi 1834, 318-21; D. Berta 1842b.

29 Sisi, Salvadori 2008, 2, 1209. Sul *Sansone* si vedano in particolare *Album* 1842, 125-32; Caramel 1983c; Calza et al. 2009; Valli 2015.

30 Zandomeneghi, s.d.; «Relazione» 1836, 119; G. Sacchi 1837. Sul dipinto si veda anche Mellini 1980, 193, 205-6, fig. 92.



Figura 7. Luigi Sabatelli. *Due cacciatori assaltano un tigre*. 1845. Olio su tela. 104 × 132 cm. Firenze, Fondazione Cassa di Risparmio.© Collezione d'arte Fondazione CR Firenze

e gestuale del fratricida richiama l'atrocità del delitto appena compiuto e il turbamento per la «maledizione che senza posa lo incalza» (Zandomeneghi, s.d., 4); così, il cielo tempestoso e la natura rocciosa ed infeconda risuonano dell'anatema divino scagliato sugli inquieti personaggi, mentre in lontananza si scorge il rigoglioso paesaggio che a sua volta aveva accolto i progenitori esiliati dal giardino dell'Eden: e proprio l'istante in cui *Iddio con voce tonante rimprovera ad Adamo ed Eva il loro peccato* è il soggetto che Uboldo commissionò a Giuseppe Sogni nel 1838, in vista dell'esposizione braidense dello stesso anno.[31] Il successo riscosso dall'opera, replicata poco dopo per il Granduca di Baden, dovette incidere sulla decisione da parte dell'Accademia di Brera di affidare all'artista, nello stesso 1838, la cattedra di Elementi di Figura, carica che avrebbe esercitato fino al 1861.[32] Già noto e richiesto dai collezionisti milanesi durante il periodo d'insegnamento presso la Pontificia Accademia di Bologna (1836-8), una volta stabilitosi in città, Sogni intraprese una stretta collaborazione con la Pinacoteca dell'Ospedale Maggiore e contribuì, più di ogni altro artista, all'incremento della collezione Uboldo.

Se il soggetto biblico compariva ancora in due oli perduti dedicati alle vicende di Rachele,[33] il tema del nudo veniva replicato in alcune tele di contenuto mitologico, vale a dire nel grande dipinto con l'*Alleanza di Bacco*, considerato una copia da Luca Giordano (prima perizia) e da Antoine Coypel (seconda perizia) e, forse, nella *Figura intera a metà dal vero quasi nuda* dipinta da Francesco Mensi variamente indicata dalle fonti come *Baccante*, *Iolanda* o *Angelica* (1840). Grande sfoggio di virtuosismo anatomico caratterizzava infine *La caccia alla tigre* commissionata intorno al 1843 a Luigi Sabatelli ed esposta a Brera nel 1845 (Di Benevello 1845, 70), dal 2008 proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze (fig. 7).

### 3.2.5 I soggetti sacro-devozionali e il sodalizio con Giuseppe Sogni

Oltre ai quadri di soggetto veterotestamentario, il banchiere aveva raccolto una serie di circa venticinque opere che potremmo definire di carattere sacro-devozionale. Per la maggior parte dei casi si trattava di dipinti di mediocre valore, spesso anonimi, non citati nelle pubblicazioni dedicate alla collezione e consacrati perlopiù alla figura della Vergine. Vi erano tuttavia eccezioni, come il dipinto di Carlo Brighenti raffigurante la *Vergine con Bambino, San Giovannino e San Giuseppe* (1842), il *Gesù Bambino con San Giovannino* (1846) di Antonio Gualdi o la *Beata Vergine* (1851) di Carlo Gerosa.

Si contavano poi alcuni pezzi antichi, il più prezioso dei quali doveva essere un *Presepio* indicato nel testamento come opera di Gaudenzio Ferrari: l'attribuzione, già ridimensionata nella prima perizia («scuola di Gaudenzio Ferrario»), veniva precisata in quella del 1868 assegnando il dipinto all'«ingegno vivace» di Bernardino Lanino; dalle «Osservazioni» allegate alla perizia si apprende inoltre che l'opera versava in un pessimo stato di conservazione, poiché

> ebbe a subire tali sgarbi e tali istrofinature che la svestirono presso che intieramente d'ogni tocco, d'ogni smalto, d'ogni finezza, e perfino delle vestigia del carattere; E quando si aspirasse a darle un effetto si terminerebbe a coprirla da cima a fondo per non dire a rifarla del tutto. (Crivelli, Sanpietro 1868b, nr. 35)

A questa si sommava una coppia di dittici di due abati, un trittico di santi, un cardinale e San Pietro Martire, la cui attribuzione iniziale a Cima da Conegliano, apparentemente confortata dalla firma, sarebbe stata messa in discussione dai periti (Crivelli, Sanpietro 1868b, nr. 30). La rassegna dei dipinti antichi terminava con una *Testa di Pio IV* e un ritratto di *Giulio II*: quest'ultimo, scomparso dalla collezione prima della stesura della perizia, nel testamento è indicato (probabilmente con eccessiva disinvoltura) come opera di Tiziano Vecellio.

Di soggetto sacro erano infine alcuni pezzi com-

**31** Già transitata per una vendita fiorentina nel 1978 con l'attribuzione a Francesco Hayez (Mellini 1980, 196 nota 10, fig. 93), l'opera è ricomparsa all'asta nel 1997 (Sotheby's, Londra 19 novembre 1997, lotto nr. 40. Olio su tela, 208 × 158 cm. Opera siglata. Aggiudicata per 72.000 £. Stima £ 80.000 – 100.000).

**32** «Allorquando questo grandioso quadro [...] fregiò l'esposizione di Belle Arti gli intelligenti ebbero a scorgervi nella sicurezza del disegno nel colorito sugoso ed in quel largo fare un complesso che ricordava i più varii maestri nei tempi migliori e venne riputata ottima cosa il che fruttò all'Autore di esso che gli venisse affidata l'istruzione nella R. Accademia delle Scuole Elementari di figura» (Crivelli, Sanpietro 1868b, nr. 16).

**33** Si trattava di un'anonima *Rachele al pozzo*, di scarso valore, e della *Rachele che nasconde gli idoli* (*Rachele e Labano*) di Andrea Appiani junior (1817-65), lavoro «in cui manifestatamente vedonsi eseguite quasi allo scrupolo, le norme d'un maestro», esposto nel 1843 (Crivelli, Sanpietro 1868b, nrr. 13-14).



Figura 8. Giuseppe Sogni. *Sant'Ambrogio*. Olio su tela, 47,5 × 40 cm. Collezione privata. Asta dipinti antichi 2012



Figura 9. Giuseppe Sogni. *Sant'Agostino*. 1863. Olio su tela, 47,5 × 40 cm. Collezione privata. Asta dipinti antichi 2012

missionati a Giuseppe Sogni: una *Beata Vergine a mezza figura*, un *San Giuseppe col Bambino*, un *Angelo custode*, un bozzetto dell'*Assunzione della Vergine* e, per finire, un gruppo di quattro tele dedicate ai *Dottori della Chiesa*. Queste ultime sono identificabili, con un buon margine di sicurezza, con quelle passate per una vendita fiorentina nel 2011 e raffiguranti, per l'appunto, *Sant'Ambrogio*, *Sant'Agostino*, *San Girolamo* e *San Gregorio Magno* a mezzo busto (figg. 8-11), due delle quali datate e firmate 1863 e 1864:[34] testimonianza quindi di una florida collaborazione tra il mecenate e l'artista, dall'*Adamo ed Eva* del 1838 protrattasi fino agli ultimi anni di vita del primo. A suggello del sodalizio, all'«amico Professore distintissimo» vennero destinate, nel testamento, alcune armi (Uboldo, s.d., § 102) e un «busto in marmo [di] carrara rappresentante la Lucia del Manzoni» (1851), opera di Carlo Uboldi.

34 Gonnelli Casa d'Aste. Firenze, 15 ottobre 2011, lotto nr. 14. Olio su tela, 47,5 × 40 cm ciascuno. Stima € 4.000. Lotto invenduto. *Asta dipinti antichi* 2012, 10.

Del Sogni, a spiccare nella trentennale produzione al servizio del banchiere, sono in particolare i numerosi ritratti; ai dipinti di soggetto asburgico, di cui si è già parlato, si sommavano almeno tre ritratti del committente, nonché quelli di Napoleone I, di Re Carlo Alberto e, addirittura, di Garibaldi: a riprova di un orientamento volubile e interessato, Uboldo si premurò dunque di accogliere nella propria galleria le effigi dei Grandi che, nei travagliati decenni di gestazione dell'Italia Unita, si avvicendarono sulla scena politica.

### 3.2.6 La nostalgia napoleonica e i ritratti uboldini

Ma a ben vedere, scorrendo l'elenco delle opere e soffermandosi su alcuni passi del testamento, emerge un certo, nostalgico attaccamento al periodo napoleonico: Bonaparte è presente sia tra le opere di pittura che di scultura, contandosi ben tre ritratti (uno è quello del Sogni, gli altri due sono anonimi), un acquerello di Napoleone Mellini raffigurante



Figura 10. Giuseppe Sogni. *San Girolamo*. Olio su tela, 47,5 × 40 cm. Collezione privata. Asta dipinti antichi 2012



Figura 11. Giuseppe Sogni. *San Gregorio Magno*. 1864. Olio su tela, 47,5 × 40 cm. Collezione privata. Asta dipinti antichi 2012

*Il Grande che getta sul fuoco la lettera per graziare una signora* (1851), un olio di scarso valore con *La spianata di Marengo e la statua del Grande*,[35] come pure, sul versante scultoreo, due busti in marmo eseguiti da Giovanni Emanueli dedicati al *Console* e all'*Imperatrice Giuseppina*, due medaglioni 'allusivi' in terracotta di Angelo Pizzi, un tondo con l'*Apoteosi del Grande* di Democrito Gandolfi ed infine una statuetta in bronzo, «presa da quella pure in bronzo di Canova», di Luigi Manfredini.[36]

Stando a quanto riportato da Andrea Fermini (1933a, 563), nell'armeria di via del Pantano si trovava inoltre un enorme ferma-porta rappresentante «un contadino dell'Uboldo Granatiere della Guardia d'Onore di Napoleone [con] l'insegna di Cavaliere della Corona di Ferro», poi donato al Museo del Risorgimento da Riccardo Cova; lo stesso banchiere, d'altra parte, a soli vent'anni era stato nominato Guardia di Napoleone e quindi insignito della Corona ferrea, e in tale veste lo ritrae un dipinto del Sogni.[37]

L'artista era poi stato incaricato dello svolgimento di almeno altri due ritratti 'in costume': uno raffigurante *Ambrogio Uboldo in abito di Consigliere*, l'altro, conservato presso l'Ospedale di Cernusco, la slanciata figura del banchiere in divisa dei Cavalieri del Santo Sepolcro nel parco della villa (Bascapè 1935; Coppa 1980, 298-9; 1987, 87-9) (fig. 1). Secondo le disposizioni testamentarie, l'Ospedale Maggiore di Milano avrebbe dovuto provvedere alla realizzazione di una «copia identica» del dipinto da collocarsi nella galleria dei

35 L'opera, presumibilmente di Filippo Naymiller, viene definita dai periti «di ben piccola importanza». (Crivelli, Sanpietro 1868b, nr. 10)

36 Crivelli, Sanpietro 1868a, inv. 610. Già Mellini (1980, 199) ipotizzava trattarsi della piccola copia del *Napoleone come Marte Pacificatore* conservata presso la GAM di Milano (Caramel, Pirovano 1975, cat. 1707, tav. 1700).

37 Sul dipinto si vedano Bascapè 1935; Fermini 1935, 78; Coppa 1980, 298; Mellini 1980, 201, 205; Pinto 1982, 1031; Morandotti 2008, 155-6, 159 nota 21. Esistevano poi almeno altri due ritratti di 'Uboldo napoleonico' eseguiti da Gallo Gallina (1831) e da Tavella.

benefattori dell'Istituto, a cui Uboldo si era infatti premurato di lasciare «per una sol volta Milanesi lire Centomila»: il minimo sindacale imposto dalla struttura per ricevere, in cambio della donazione, un ritratto commemorativo a figura intera. Dalla perizia sappiamo che nel 1866 il dipinto originale del Sogni venne esposto sotto i portici dell'Ospedale Maggiore,[38] ma fu soltanto nel 1870 che Carlo de Notaris ricevette l'incarico di realizzare un ritratto da conservarsi permanentemente presso l'istituto; e tuttavia, non una copia dell'opera indicata nel testamento, bensì un più sobrio ritratto a mezza figura: i numerosi debiti accumulati dal banchiere influirono sullo scorcio compositivo adottato, se è vero che l'Ospedale, delle 100.000 lire pattuite, poté incassarne la sola metà, donde la mezza figura con il suo valore, per noi, sottilmente ironico.[39]

## 3.3 Le sculture

Nella collezione erano poi raccolte alcune effigi scolpite del Cavaliere, tra cui un tondo con cornice in bronzo dorato di Democrito Gandolfi (*pendant* di quello dedicato a Napoleone) e un busto colossale commissionato nel 1838 ad Abbondio Sangiorgio.[40] Quest'ultimo venne inoltre incaricato, insieme all'allievo Giovanni Emanueli,[41] a Luigi Marchesi e a Francesco Somaini, di scolpire una serie di undici busti marmorei in onore degli antenati e dei discendenti di Uboldo: una sorta di galleria di famiglia che doveva adornare i locali o i corridoi di via del Pantano.

Si contavano poi altri busti della *Vergine*, di *Sant'Ambrogio*, un'erma di *Vestale* (1838) di Gaetano Monti e un'erma colossale del *Salvatore* eseguita intorno al 1842 da Luigi Marchesi;[42] e ancora, il busto di *Lucia Mondella* di Carlo Uboldi destinato, come si è visto, al fidato Giuseppe Sogni e accostabile, per via della derivazione letteraria, alla *Bice* firmata da Cincinnato Baruzzi (Milano, Galleria d'Arte Moderna).[43] A quest'ultimo si dovevano inoltre un busto di *Musa*, una voluttuosa *Venere dormiente* (esposta a Brera nel 1844 e replicata per importanti committenti, tra cui Nicola I di Russia e Napoleone III. Mampieri 2014) e la *Flora*, tanto apprezzata dai periti «per l'andamento delle linee, per quella eleganza di forme, di movenza che furon i più omogenei caratteristici della scuola di Antonio Canova, sulle cui traccie seguiva il Profess. Baruzzi» (Crivelli, Sanpietro 1868b, nr. 70). Personalmente tenderei ad identificare l'opera con la celebratissima *Salmace* (*La Salmace* 1837; G. Berta 1842, 30-1; *Raccolta di descrizioni* 1842), che non compare nella perizia (così come la *Flora* non compare in nessun'altra testimonianza dedicata alla raccolta): per quanto si può ricavare dall'incisione realizzata in occasione dell'esposizione braidense del 1837 (Fermini 1935, 83; Mellini 1980, fig. 98), nulla lascia sospettare la natura ermafrodita della ninfa, e la corona di petali che le cinge il capo, così come i fiori che ricadono sul piedistallo roccioso, tradizionali attributi della dea della primavera, giustificherebbero l'errata interpretazione dei periti.

Al guizzo vitale che anima la *Salmace* faceva da contrappunto l'abbandono spossato della *Malinconia* di Luigi Ferrari, altro nudo a dimensione naturale esposto a Brera nel 1838:[44] la mesta figura, accomodata su una roccia come la compagna, piega il viso ed incurva «le stanche membra» (Rocca 1840, 244) chiudendosi su se stessa (Mazzocca 2015, 224). Il gruppo di nudi seduti veniva completato nel 1840 con la commissione a Innocenzo Fraccaroli di *Eva prima del peccato*, esposta a Brera nello stesso anno e poi collocata, a quanto ci informa Temistocle Solera (1842), dirimpetto alla *Malinconia*; dell'opera, dispersa, si conosce una copia eseguita nel 1842 per Francesco Fagiuoli, zio dello scultore, e conservata presso i Musei Civici di Verona (Marinelli 1989). Ancora una volta il

38 «Questo dipinto rappresentante in figura al vero il deft.o Cav. e Uboldi in uniforme di Ufficiale, fu esposto nel 1866 all'Ospedale Maggiore in occasione che ad ogni biennio se ne decora il portico primario coll'effigie dei benefattori di quell'Istituto». (Crivelli, Sanpietro 1868b, nr. 33)

39 L'Istituto, per regolamentare la prassi ormai diffusissima nell'alta società ambrosiana, aveva infatti stabilito che la cifra minima per ottenere un ritratto a mezza figura fosse di £ 50.000, mentre quella per ricevere un ritratto a figura intera dovesse ammontare a 100.000 £ (Spinelli 1956, 90-3). Sul ritratto di De Notaris si veda Bascapè 1935.

40 Autore anche di un «rotondo in nero» con il ritratto di Luigi Cagnola (Uboldo, s.d., § 108). Su Sangiorgio si vedano Brizio, Galletti, Bora 1975, 283-4 e Moretti 1994.

41 Se Giuseppe Sogni resta il pittore più presente nella raccolta, il primato in campo scultoreo spetta, almeno quantitativamente, a Giovanni Emanueli, a cui si devono cinque busti della famiglia Uboldo, i due busti di Napoleone e Giuseppina Bonaparte e il *Sant'Ambrogio* che, eseguito dopo la morte del committente, venne collocato nel parco della villa di Cernusco dove si trova tuttora.

42 Sappiamo che nel 1842 venne esposto a Brera il modello in gesso della testa del Redentore che Marchesi si apprestava a tradurre in marmo. Rovida 1842.

43 Caramel, Pirovano 1975, 3, cat. 78, tav. 78; per l'identificazione dell'opera si veda Mellini 1980, 193-4.

44 *Album* 1838, 79-86; Tenca 1838; *Raccolta di descrizioni* 1842; Mellini 1980, fig. 97.

soggetto della peccatrice è adottato a pretesto per la rappresentazione del nudo femminile: la figura si presenta piegata su di sé, con immediato richiamo alla *Malinconia*, le gambe semi-accavallate e nella mano destra il frutto del peccato.

Non poteva certo mancare, nell'aggiornata galleria Uboldo, almeno un'opera di Pompeo Marchesi: è del 1834 la statua di *Ebe*, ispirata alle prime due versioni dell'*Ebe* canoviana, di cui lo scultore custodiva il modello originale nello straordinario studio di via San Primo, vero e proprio punto di incontro e confronto tra artisti, acquirenti e intellettuali (Nenci et al. 2010). Stando alle recensioni dell'epoca, l'archetipo canoviano venne adattato alle usanze del tempo, presentando una figura moderna, una *Baccante-Danzatrice* «che ad un convito volg[e] una caròla tonda o un *valtz*, e mesc[e] una tazza di liquore» (Sacchi 1842).[45]

## 3.4 Le sale di via del Pantano

Le sculture erano disposte nelle varie sale di via del Pantano, e non è escluso che vi fosse uno studiato gioco di richiami tra le opere in pietra e quelle pittoriche: mi riferisco in particolare alla stuzzicante serie di 'bagnanti' accomodate sui sedili drappeggiati (*Salmace*, *Malinconia*, *Eva*), plausibile riflesso dell'«improvvida natante» hayeziana (Rocca 1840, 245) e degli altri nudi femminili raffigurati nei grandi quadroni veterotestamentari. Allo stesso modo, si può ipotizzare una connessione tra un *Putto in abito greco* di Narducci e la scultura del *Bacco fanciullo* presentata nel 1838 all'esposizione braidense da Francesco Somaini,[46] o ancora tra l'antiaccademico *Giovinetto che alleva un nido d'uccellini* (1842) di Alessandro Puttinati, «contadinello dei nostri dintorni» (Crivelli, Sanpietro 1868b; Rovida 1842), e i rustici personaggi dipinti da Manzoni e Inganni.

Al di là delle supposizioni, Giuseppe Berta (1842, 30) racconta di come le superfici dei marmi fossero animate dalla «vivissima luce» che dardeggiava dai «vetri di smalto con ornati e figure»: tra i soggetti delle vetrate, eseguite da Giuseppe Bertini, figuravano per certo il *Riposo in Egitto* (*Vergine con Bambino e San Giuseppe*, citata nelle perizie e vincitrice del Premio Girotti all'esposizione braidense del 1844), l'*Adorazione dei Magi*, il *Quintino Durvard* e il *Bacio di Giulietta e Romeo* (Tettoni, Saladini 1843), soggetto quest'ultimo di chiara derivazione hayeziana. È probabile che, se non per tutte, almeno per buona parte delle sale del palazzo aperte al pubblico fosse stato adottato un simile sistema di illuminazione, con una scelta che anticipava quella meglio documentata di Poldi Pezzoli (Zanni 2011; Galli Michero 2011). Era sicuramente il caso di alcuni locali dell'armeria, come attesta l'acquerello di Michele Bisi raffigurante *Ambrogio Uboldo con il nipotino Giuseppe Tebaldi* esposto a Brera nel 1832 (ripreso da un disegno di Antonio Dassi e riprodotto nelle prime pagine di Uboldo 1839) e, più chiaramente, il già citato dipinto di Carlo Bossoli raffigurante l'*Assalto all'armeria* (fig. 2).

## 3.5 La raccolta di incisioni e «antiquités»

Per concludere la descrizione della collezione, andrà considerata la consistente raccolta di incisioni a bulino e litografie costituita da circa duecento pezzi, tra i quali figuravano più di venti riproduzioni di dipinti commissionati da Uboldo stesso (come la già citata incisione della *Betsabea* eseguita da Bartolomeo Soster nel 1835 o le due litografie con *La famiglia di Caino* del Lipparini) e tre incisioni a bulino della Galleria Uboldo, il cui reperimento si rivelerebbe prezioso per lo studio dell'allestimento degli spazi. Sono poi menzionate riproduzioni di opere 'esterne' alle raccolte, come quella che Raffaello Morghen trasse dal *Ritratto di Moncada a cavallo* di Van Dick; e ancora i ritratti: otto di *Napoleone*, uno di *Carlo Alberto* e la serie di ben centoventotto *Uomini illustri*, tutti dotati di «cornice a vetro» quindi presumibilmente appesi alle pareti del palazzo.[47] Non mancavano infine i soggetti mitologici e sacri, e una teoria di cinque santi (SS. Gerolamo, Luigi, Margherita, Antonio e la Vergine) era inoltre oggetto di quattro «quadri in cristallo» di fabbrica veneziana. Si ricorda poi la serie di smalti su porcellana, composta dai già citati ritratti di *Ferdinando I* (1838) e del *Viceré Ranieri* (1840) eseguiti, insieme a un *Ritratto di ragazzo,* da Pietro Negrisolo, e da altri *Fanciulli* e soggetti sacri di autore sconosciuto.

Infine, Giuseppe Berta (1842, 31) rammentava una

raccolta di urne cinerarie, vasi vinarj e lacrima-

45 Sull'*Ebe* si vedano anche *Le Glorie* 1834, 18-9; Viaroli 1842; Mellini 1980, fig. 96.

46 *Album* 1838, 117-9; Tenca 1841; Malvezzi 1842; Mellini 1980, fig. 99. Si segnalano inoltre i *Due putti che si contendono un grappolo d'uva*, opera di Luigi Manfredini.

47 Altri venticinque *Uomini Illustri* erano poi raffigurati in altrettanti medaglioni in ottone eseguiti da Monti da Milano. Si ricordano infine quattro ritratti a matita e pastello della famiglia Uboldo.

torj, di fibule, di armille, di militari distintivi, di frammenti d'armi, e simili scoperti a Golasecca vicino a Sesto Calende, di cui il professore G.B. Giani regalava l'Uboldo

sempre conservata in via del Pantano, a cui dovevano sommarsi, facendo fede a una lettera di Monsignor Luigi Biraghi (1852, 4-5) su di un'olla cineraria rinvenuta nei pressi di Cernusco, una serie di reperti archeologici scoperti da Uboldo nella stessa area cimiteriale.

Non stupirà insomma la *curiositas* di Uboldo per i reperti dell'antichità, lo spregiudicato dialogo tra la prediletta arte contemporanea e i fortunosi relitti delle epoche passate; non diversamente da come, nel giardino disteso attorno alla villa sui Navigli, le targhe araldiche e i monumenti funerari d'epoca medieval-rinascimentale intrattenevano un fitto dialogo con i raffinati *revival* classici e gotici (Sant'Ambrogio 1896a, 1896b, 1897; Coppa, Ferrario Mezzadri 1987, 91-3, 100-7; Reina, Rocculi 1996).

Ed è probabile che dalla villa, «charmant pailais riche d'objets d'art et antiquités», come viene definita in un'agevole guida del 1839 dedicata al neoaristocratico «Monsieur Le Banquier Ambroise Uboldo» (*Nouveau Guide* 1839, 126), provenissero le undici sculture in marmo, perlopiù risalenti al XIII-XV secolo, vendute – assieme a una settantina di armi, a quattro pissidi in avorio[48] e ad altri dodici pezzi eburnei coevi – all'asta dell'Hôtel Drouot di Parigi e non menzionate negli inventari di via del Pantano.

48 «Monuments à la fois les plus curieux et les plus intéressants de l'art chrétien du bas empire» (*Catalogue d'objects art* 1869, 3).

## Bibliografia


*Album 1838 = Album. Esposizione di Belle Arti in Milano* (1838). Milano: Canadelli.

*Album 1842 = Album. Esposizione di Belle Arti in Milano* (1842). Milano: Canadelli.

*Asta dipinti antichi. 15 ottobre 2011. Firenze* (2012). Firenze: Gonnelli casa d'aste.

*Atti 1814-1840 = Atti della Cesarea Regia Accademia delle Belle Arti di Milano* (1814-1840). Milano: dalla Cesarea Regia stamperia di Governo.

*Atti 1841-1857 = Atti dell'Imperiale Regia Accademia di Belle Arti in Milano* (1841-1857). Milano: coi Tipi di Luigi di Giacomo Pirola.

Bascapè, Giacomo Carlo (1934). «Un grande benefattore di ospedali: il nob. Ambrogio Uboldo cavaliere del Sacro Sepolcro (1785-1865)». *Crociata*, 1(6), 9-15. Ripubblicato in Bascapè, Giacomo Carlo (1935). «Un munifico benefattore d'Ospedali. Ambrogio Uboldo». *Avvenire sanitario*, 29(12), 3.

Bascapè, Giacomo Carlo (1945). *I palazzi della vecchia Milano: ambienti, scene, scorci di vita cittadina*. Milano: Hoepli.

Bascapè, Giacomo Carlo; Mezzanotte, Paolo (1948). *Milano nell'arte e nella storia. Storia edilizia di Milano. Guida sistematica della città*. Milano: Bestetti.

Berta, D. (1842a). «L'Augusta Imperatrice Maria Teresa che presenta Giuseppe II agli Ungheresi. Quadro di Francesco Hayez». *Raccolta di descrizioni* 1842.

Berta, D. (1842b). «Betsabea che esce dal bagno. Dipinto ad olio dell'egregio sig. Hayez». *Raccolta di descrizioni* 1842.

Berta, Giuseppe (1842). «Una visita nella Galleria del sig. Ambrogio Uboldo». Berta, Giuseppe (a cura di), *Enciclopedia artistica italiana illustrata*. Milano: Luigi Zucoli, 25-32.

Biorci, Domenico (1839). *L'Armeria del signore C. Ambrogio Uboldo Nobile de Villareggio, socio onorario di varie accademie e banchiere in Milano*. Milano: per Giuseppe Crespi.

Biraghi, Luigi (1852). *Illustrazione archeologica dell'epitaffio romano scritto su di un'olla cineraria dissotterrata a Cernusco Asinario, provincia di Milano nel 1849*. Milano: tipografia Boniardi-Pogliani di E. Besozzi.

Boccia, Lionello Giorgio; Godoy, José Alcantara (1985). «Una sala d'armi fra scena e istorismo». *Museo Poldi Pezzoli. Armeria*. Milano: Electa, 1: 13-30.

Breda, Maria Antonietta (2012). *Il Tempio della Notte. Architettura ipogea nei giardini paesaggistici*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.

Brizio, Anna Maria; Galletti, Gisella; Bora, Giulio (a cura di) (1975). *Mostra dei Maestri di Brera (1776-1859) = Catalogo della mostra* (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio-aprile 1975). Milano: Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente.

Calza, Simona et al. (2009). «Il metodo di lavoro di Francesco Hayez: Sansone e il leone, dagli schizzi, dagli studi, al cartone e al dipinto». *OPD Restauro*, 21, 109-22.

Caramel, Luciano; Pirovano, Carlo (a cura di) (1975). *Galleria d'Arte Moderna. Opere dell'Ottocento*. 3 voll. Milano: Electa.

Caramel, Luciano (1983a). «La pittura accademica». Gozzoli, Mazzocca 1983, 297.

Caramel, Luciano (1983b). «Betsabea al bagno». Gozzoli, Mazzocca 1983, 309-13.

Caramel, Luciano (1983c). «Sansone, atterrato un giovane leone, medita di farlo in brani, provando così in dono della prodigiosa sua forza». Gozzoli, Mazzocca 1983, 301-2.

*Catalogue d'objets d'art et de curiosités... provenant d'Italie. Collection Uboldo* (1869). Paris: Imprimerie de Pillet fils ainé.

Colombo, Nicoletta (2011). «Pittura a Milano 1800-1900. Fatti, scuole, protagonisti». Ferrari 2011a, 9-41.

Comi, Paolo (1983). *Villa Uboldo in Cernusco sul Naviglio (Sec. XIX). Breve guida storico-artistica*. Cernusco Sul Naviglio, Milano: Severgnini Stamperia d'arte.

Coppa, Simonetta (1980). «Ambrogio Uboldo collezionista e la villa di Cernusco sul Naviglio. Precisazioni e nuovi documenti». *Arte Lombarda. Nuova serie*, 55(7), 296-305. Ripubblicato e aggiornato in Coppa, Simonetta (1987). «Villa Uboldo. Profilo storico e artistico». Coppa, Ferrario Mezzadri 1987, 81-96.

Coppa, Simonetta; Ferrario Mezzadri, Elisabetta (1987). *Cernusco sul Naviglio. Ville e Cascine*. Cernusco sul Naviglio: Studio 2R.

Crespi, Alberto (a cura di) (2014). *La Quadreria Crivelli a Trezzo sull'Adda. Una raccolta museale*. Trezzo sull'Adda: Comune.

Crivelli, Vitaliano; Sanpietro, Giulio (1868a). «Prospetto degli oggetti d'arte provenienti dall'eredità Uboldi coll'indicazione dei rispettivi prezzi». AOUC, Atti e documenti Eredità Nobile Cav. Uboldo, allegato A. Cernusco sul Naviglio: Archivio dell'Ospedale Uboldo.

Crivelli, Vitaliano; Sanpietro, Giulio (1868b). «Osservazioni». AOUC, Atti e documenti Eredità Nobile Cav. Uboldo, allegato B. Cernusco sul Naviglio: Archivio dell'Ospedale Uboldo.

Crivelli, Vitaliano; Sanpietro, Giulio (1868c). «Rapporto accompagnatorio». AOUC, Atti e documenti Eredità Nobile Cav. Uboldo. Cernusco sul Naviglio: Archivio dell'Ospedale Uboldo.

Dean, Bashford (1914). «Mr. Riggs as a Collector of Armor». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 9(3), 66-74.

Dean, Bashford (1916). *The Metropolitan Museum of Art. Notes on Arm an Armor*. New York: Metropolitan Museum.

Defendi, Giuseppe (1835). «Armeria del signore Ambrogio Uboldo banchiere milanese». Estratto da *Gazzetta Privilegiata di Milano*, 195. URL `https://goo.gl/CBwkk5` (2018-07-12).

Di Benevello, Cesare (1845). «Tigre assalito dai cacciatori. Quadro di Luigi Sabatelli». *Album* 1845, 67-70.

*Dipinti antichi e del XIX secolo = Catalogo della mostra* (Genova, 27 novembre 2012). Genova: Wannenes.

*Esposizione 1838 = Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle gallerie dell'I.R. Accademia delle Belle Arti per l'anno 1838* (1838). Milano: dall'Imperiale Regia Stamperia.

Fermini, Andrea (1933a). «Ambrogio Uboldo Nobile di Villareggio 1785-1865. La vita e le opere». *Milano*, 49(12), 562-72.

Fermini, Andrea (1933b). «Ambrogio Uboldo Nobile di Villareggio 1785-1865. L'armeria». *Milano*, 49(12), 619-27.

Fermini, Andrea (1935). «La raccolta d'arte di Ambrogio Uboldo nobile di Villareggio». *Milano*, 12(2), 77-83.

Ferrari, Roberto (a cura di) (2008). *Vado a Brera. Artisti, opere, generi acquirenti nelle Esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera*. Brescia: Aref.

Ferrari, Roberto (a cura di) (2011a). *La geografia dei sistemi dell'arte nella Lombardia ottocentesca*. Brescia: Aref.

Ferrari, Roberto (2011b). «Aspetti del sistema dell'arte a Milano nella prima metà dell'Ottocento». Ferrari 2011a, 43-99.

Ferrari, Roberto; Iacobelli, Silvia; Penocchio, Maddalena (2011). «Premi e premiati: la ripresa del percorso». Ferrari 2011a, 101-23.

Ferrari, Salvatore (2008). «La pittura di storia alle esposizioni di Brera nell'Ottocento». R. Ferrari 2008, 245-99.

Ferrario Mezzadri, Elisabetta (1987). «Villa Uboldo. Caratteri architettonici». Coppa, Ferrario Mezzadri 1987, 97-107.

Ferrario Mezzadri, Elisabetta (1999). «I giardini di Cernusco sul Naviglio. Villa Alari e Villa Uboldo». Cassanelli, Roberto; Guerci, Gabriella (a cura di), *Giardini di Lombardia tra età dei Lumi e Romanticismo*. Cinisiello Balsamo: Comune Centro di documentazione storica, 33-7.

Ferretti, Jacopo (1842). «Torquato Tasso in abito di pastore, e Messo infinto di sé medesimo alla sorella di lui Cornelia in Sorrento. Quadro di Pietro Paoletti». *Raccolta di descrizioni* 1842.

Galli Michero, Lavinia; Mazzocca, Fernando (a cura di) (2011), *Gian Giacomo Poldi Pezzoli. L'uomo e il collezionista del Risorgimento = Catalogo della mostra* (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 12 novembre 2011-13 febbraio 2012). Torino: Allemandi.

Galli Michero, Lavinia (2011). «La parabola di un collezionista». Galli Michero, Mazzocca 2011, 51-70.

Ghibaudi, Cecilia (2011). «Carlo Bossoli. L'armeria del nobiluomo Uboldo invasa dagli insorti milanesi per provvedersi delle armi il 9 marzo 1848». Galli Michero, Mazzocca 2011, 94-7.

Gozzoli, Maria Cristina (1981). «Contributi alle esposizioni di Brera (1815-1959)». *Istituzioni e strutture espositive in Italia. Secolo XIX: Milano, Torino*. Pisa: Scuola Normale Superiore, 3-60. Quaderni del Seminario di storia della critica d'arte 1.

Gozzoli, Maria Cristina; Mazzocca Fernando (a cura di) (1983). *Hayez = Catalogo della mostra* (Milano, Palazzo Reale-Sala delle Cariatidi, Accademia Pinacoteca Biblioteca di Brera, novembre 1983-febbraio 1984). Milano: Electa.

Jubinal, Achille (1838). *La Real Armeria, Ou Coll lection Des Principales Pièces De La Galerie D'armes Anciennes De Madrid. Dessins De Gaspard Sensi*. Paris: au bureau des anciennes tapisseries historiées.

«La Salmace. Statua grande al vero di Cincinnato Baruzzi» (1837). *Cosmorama pittorico*, 3(29), 225-6.

*Le Glorie delle Belle Arti 1834 = Le Glorie delle Belle Arti esposte nel palazzo di Brera nell'anno 1834* (1834). Milano: ed. Pietro e Giuseppe Vallardi.

*Le Glorie delle Belle Arti 1835 = Le Glorie delle Belle Arti esposte nel palazzo di Brera nell'anno 1835* (1835). Milano: ed. Pietro e Giuseppe Vallardi.

Lissoni, Elena (2004). «Un collezionista risor« gimentale. Vitaliano Crivelli e la sua villa di Trezzo sull'Adda». Lissoni, Elena; Bettini, Magda (a cura di), *L'Edipo ritrovato*. Milano: Comune di Trezzo sull'Adda, 7-25.

Lissoni, Elena (2015). «Betsabea al bagno». Mazzocca 2015, 198-200.

Longoni, Giacinto (1845). «Villa Uboldo». *Cosmorama Pittorico*, 11(33), 257-9.

Maffei, Andrea (1842). «Maria Teresa alla Dieta Ungarese dell'anno 1741. Dipinto di Francesco Hayez». *Raccolta di descrizioni* 1842.

Maffei, Andrea (1847). «Maria Teresa alla dieta ungherese». *Gemme d'arti italiane*, 3(39).

Maggio Serra, Rosanna (1991). «I sistemi dell'arte nell'Ottocento». Castelnuovo, Enrico (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*. 2 tt. Milano: Electa, 2: 629-51.

Malvezzi, Luigi (1842). «Bacco. Gruppo in marmo di Francesco Somajni». *Raccolta di descrizioni* 1842.

Mampieri, Antonella (2014). *Cincinnato Baruzzi (1796-1878)*. Bologna: Bologna Univeristy Press. Scultori bolognesi dell'800 e del '900 2.

Marinelli, Sergio (1989). «Innocenzo Fraccaroli. Eva prima del peccato, 1842». Marinelli, Sergio et al. (a cura di) (1989). *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866 = Catalogo della mostra* (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno-29 ottobre 1989). Milano: Electa, 155-6.

Martinelli, Paola (1978). «Il mercato dell'arte a Milano nella seconda metà dell'Ottocento». *Arte Lombarda. Nuova serie*, 50, 122-6.

Mazzocca, Fernando (1983). «Hayez a Palazzo Reale: la Sala delle Cariatidi e la politica artistica asburgica (1820-1838)». Gozzoli, Mazzocca 1983, 200-10.

Mazzocca, Fernando (a cura di) (1998). *Angelo Inganni 1807-1880. Un pittore bresciano nella Milano romantica*. Milano: Skira.

Mazzocca, Fernando (2006). «Il Romanticismo 1815-1848». Mazzocca, Fernando (a cura di), *Ottocento lombardo: arti e decorazione*. Milano: Skira, 133-80.

Mazzocca, Fernando (a cura di) (2015). *Francesco Hayez = Catalogo della mostra* (Milano, Gallerie d'Italia, 6 novembre 2015-21 febbraio 2016). Cinisello Balsamo: Silvana.

Mazzocca, Fernando; Pirovano, Carlo; Zeri, Federico (a cura di ) (1993). *Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*. 2 voll. Milano: Electa. Musei e Gallerie di Milano.

McCormick, William B. (1914). «The Riggs Coll lection of Armor: an Inspiration for Designers». *Art&Decoration*, 5(1), 11-4, 36-7.

Mellini, Gian Lorenzo (1980). «Un banchiere milanese dell'Ottocento per le arti: il cavaliere Ambrogio Uboldo». *Paradigma*, 3, 193-229.

Ripubblicato con una riduzione delle illustrazioni e privo dell'antologia critica in Mellini, Gian Lorenzo (1992). «Il cavaliere Ambrogio Uboldo (1972-1980)». Mellini, Gian Lorenzo, *Notti romane e altre congiunture pittoriche tra Sette e Ottocento*. Firenze: Vallecchi, 418-35.

Migliavacca, Carlo (2003). «Memorie di una città perduta. Milano nella pittura dell'Ottocento». De Vecchi, Pierluigi; Vergani, Graziano Alfredo (a cura di), *La rappresentazione della città nella pittura italiana*. Milano: Silvana Editoriale, 307-19.

Morandotti, Alessandro (2008). *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*. Milano: Officina Libraria.

Moretti, Simona (1994). «Abbondio Sangiorgio scultore (1798-1879)». *Arte Lombarda. Nuova serie*, 108/109(1-2), 20-8.

Mosconi, Giacomo (1834). «Belle Arti. Pubblica esposizione di Belle Arti in Milano nell'anno 1834». *Ricoglitore italiano e straniero*, 1, 317-431.

Nenci, Chiara et al. (2010). «Il legato Marchesi Fogliani. La Ebe di Antonio Canova: dallo Studio al Museo». Guderzo, Mario (a cura di), *Gli ateliers degli scultori = Atti del secondo Convegno internazionale sulle gipsoteche* (Possagno, 24-25 ottobre 2008). Possagno: Fondazione Canova, 403-34.

*Nouveau Guide Indispensable Aux Voyageurs En Italie* (1839). Milano: Zucoli.

*Oggetti d'Arte* (1867). AOUC, Atti e documenti Eredità Nobile Cav. Uboldo, allegato M. Cernusco sul Naviglio: Archivio dell'Ospedale Uboldo.

*Oggetti d'Armeria* (s.d.). ACC, Opere pie, Causa Pia Uboldo, cart. 20, allegato O. Cernusco sul Naviglio: Archivio Comunale.

Penocchio, Maddalena (2008). «L'universo Esposizioni». R. Ferrari 2008, 117-60.

Perogalli, Carlo; Favole, Paolo (1967). «Villa Uboldo». Perogalli, Carlo; Favole, Paolo, *Ville dei Navigli Lombardi*. Milano: Sisar, 210-33. Lombardia Guida ai monumenti 1.

Peyrot, Ada (1974). *Carlo Bossoli. Luoghi, personaggi, costumi, avvenimenti nell'Europa dell'Ottocento, visti dal pittore ticinese*. Torino: Tipografia Torinese.

Pinto, Sandra (1982). «La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle Riforme fino all'Unità». *Settecento e Ottocento*, vol. 6, t. 2 di *Storia dell'arte italiana*. Torino: Einaudi, 793-1060.

Porro, Cleto (1838). *Brevi considerazioni di Cleto Porro su alcune opere di Belle Arti esposte al pubblico nelle sale di Brera in Milano il corrente autunno 1838*. Lodi: Tipografia Giovanni Battista Orcesi.

*Raccolta di descrizioni 1842 = Raccolta di descrizioni delle opere più interessanti di Belle Arti esistenti nella Galleria del signor Ambrogio Uboldo nobile de Villareggio* (1842). Milano: coi tipi di Giuseppe Crespi.

Raimondo, Valentina (2012). «Piccoli capolavori litografici ottocenteschi: opere sconosciute dell'Azienza Ospedaliera di Melegnano». *ISAL Magazine*, 10, 2.

Reina, Gabriele; Rocculi, Gianfraco (1996). *Gli stemmi della Villa Uboldo a Cernusco sul Naviglio = Atti della Società Italiana di Studi Araldici, Convivio 13* (Torino, 19 ottobre 1996). Torino: Società Italiana di Studi Araldici, 203-40.

«Relazione delle principali opere di pittura esposte nelle sale dell'I.R. Accademia di belle arti in Venezia l'agosto del 1836» (1836). *La Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati*, 83, 116-23.

Rocca, Luigi (1840). «La Pinacoteca e l'Armeria del Signor C. Ambrogio Uboldo Nobile de Villareggio socio di varie accademie e banchiere in Milano. Canzone». *Rivista Europea. Nuova serie del Ricoglitore italiano e straniero*, 3, parte 1, 243-6.

Rovida, Cesare (1842), «La novella V della giornata I del Decamerone di Giovanni Servi». *Raccolta di descrizioni* 1842.

Sacchi, Defendente (1842). «La Danzatrice, statua grande al vero di Pompeo Marchesi». *Raccolta di descrizioni* 1842.

Sacchi, Giuseppe (1837). «La famiglia di Caino. Quadro del professore Lipparini». *Cosmorama pittorico*, 3(28), 216-7.

Sant'Ambrogio, Diego (1896a). «Notizie archeologiche. Monumento a Lupo Soria. Lastra tombale di Taddeo de' Sormani a Cernusco sul Naviglio». *Il Monitore tecnico*, 5-6.

Sant'Ambrogio, Diego (1896b). «Rinvenimento di cinque lapidi funerarie e di alcuni frammenti dispersi». *Archivio storico lombardo*, 23(5), 162-73.

Sant'Ambrogio, Diego (1897). «Sarcofago Soria di Giovanni Giacomo delle Porta già nella chiesa di S. Maria della Pace». *Archivio storico lombardo,* 24(8), 354-64.

Santi, Sofia (2008). «Gli Atti dell'Accademia di Belle Arti di Brera in Milano». R. Ferrari 2008, 81-97.

Seyssel d'Aix, Vittorio (1840). *Armeria Antica e Moderna di S.M. Carlo Alberto*. Torino: Stabilimento tipografico Fontana.

Sisi, Carlo (a cura di) (1991). «Dizionario biografico degli artisti». Castelnuovo, Enrico (a cura di) (1991), *La pittura in Italia. L'Ottocento*. 2 tt. Milano: Electa, t. 2, 653-1076.

Sisi, Carlo; Salvadori, Alberto (a cura di) (2008). *La Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti. Catalogo generale*. 2 voll. Livorno: Sillabe.

Spinelli, Emilia (1956). «I ritratti dei benefattori. Istituzione e sviluppo della raccolta. Pregi artistici dei ritratti». Bascapè, Giacomo Carlo; Spinelli, Emilia, *Le raccolte d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano dal XV al XX secolo*. Milano: Silvana.

Solera, Temistocle (1842). «Eva statua in marmo di Innocenzo Fraccaroli Veronese». *Raccolta di descrizioni* 1842.

Sorisi, Giuseppe (2007). *Azienda Ospedaliera di Melegnano. Fondatori, benefattori e opere d'arte*. S.l.: s.n.

Tenca, Carlo (1838). «Altro giudizio sulla Malinconia». *La Fama*, 3, 457.

Tenca, Carlo (1841). «Bacco. Gruppo in marmo del Somaini». *Cosmorama Pittorico*, 7(26), 203-4.

Tettoni, Leone; Saladini, Francesco (1843). *Teatro araldico*, vol. 2. Lodi: Wilmant e figli.

Tolfo, Maria Grazia (1991). *Atlante Milanese. Il sestiere di Porta Romana*. Milano: Comune di Milano.

Uboldo, Ambrogio (a cura di) (1839). *Descrizione degli scudi posseduti da Ambrogio Uboldo nobile de Villareggio; preceduta da alcune notizie sull'uso, la forma, ecc. degli scudi nel Medio Evo, e nei tempi anteriori e posteriori ad esso*. Milano: tipografia Brambilla.

Uboldo, Ambrogio (a cura di) (1840). *Descrizione degli elmi posseduti da Ambrogio Uboldo nobile de Villareggio, precedono alcune notizie sull'uso, sulla forma, ecc. degli elmi nel Medio Evo e nei tempi anteriori e posteriori ad esso*. Milano: Molina.

Uboldo, Ambrogio. *Testamento* (s.d.). ACC, Opere pie, Causa Pia Uboldo, cart. 20. Cernusco sul Naviglio: Archivio Comunale.

Valli, Francesca (2015). «Sansone, atterrato un giovane leone, medita di farlo in brani, provando così in dono della prodigiosa sua forza». Mazzocca 2015, 230-1.

Viaroli, Pietro (1842). «Altro giudizio fatto sulla Baccante». *Raccolta di descrizioni* 1842.

Zandomeneghi, Pietro (s.d.). *L'esilio di Caino: quadro di Lodovico Lipparini professore nell'i. r. accademia di belle arti in Venezia di proprietà del banchiere signor Ambrogio Uboldo nobile De Villareggio e socio onorario delle accademie di belle arti di Venezia, Bologna e Firenze*. S.l.: s.n. https://goo.gl/jLwH4Y (2018-07-12).

Zanni, Annalisa (2011). «La Fondazione artistica Poldo Pezzoli: lungimirante novità del collezionista Gian Giacomo Poldi Pezzoli». Galli Michero, Mazzocca 2011, 36-40.

Zoncada, Antonio (1845). «Nevicata lombarda di G. Canella». *Gemme d'arti italiane,* 1.

**MDCCC 1800**
Vol. 7 – Luglio 2018

e-ISSN 2280-8841

# Disvelando pale, effigi e panneggi
## Le ricognizioni danesi di Crowe e Cavalcaselle

Fabio Franz
(University of Warwick, UK)

**Abstract** Art-historical partners J. A. Crowe (1851) and G. B. Cavalcaselle (1865) made individual surveys in Denmark. This paper speculates on their interactions with Danish expert N. L. Høyen. It focuses on Cavalcaselle's Danish sketches (Marciana, Venice). It also offers new perspectives on G. F. Waagen's stay in Copenhagen (1868). It expounds on the *fortuna* and conservation history of the *Man of Sorrow* by Mantegna, the alleged *Portrait of Antonio Galli* and other – mostly Valenti Gonzaga – paintings now in the Statens Museum for Kunst. It investigates the 19th-century criticism of draperies by Mantegna and Leonardo. It hypothesyses the identification of a *Portrait of Thomas Gresham*.



**Keywords** Connoisseurship. N.L. Høyen. Andrea Mantegna. Valenti Gonzaga. Titian.

### 1 Introduzione

Nella seconda metà dell'Ottocento i conoscitori e soci editoriali Joseph Archer Crowe (1825-1896) e Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897) condussero individualmente alcune indagini storico-artistiche a Copenaghen (Moretti 1973, 25). I distinti soggiorni dei due soci editoriali nella capitale danese permisero loro di indagare in modo più sistematico le interazioni tecniche, stilistiche e iconografiche tra le scuole rinascimentali fiamminghe e italiane. Cavalcaselle, soprattutto, ebbe la chance di confrontare l'abilità di Mantegna e di Leonardo nel panneggio e di riflettere più a fondo sulla possibile influenza della produzione di van Eyck sulla rappresentazione dei paesaggi da parte dello stesso Mantegna.

Le indagini documentarie su questi aspetti, ancora *in fieri*, si concentrano sull'analisi di alcune carte dei due studiosi conservate nel Lascito Cavalcaselle alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia e nel Lascito Crowe alla National Art Library (NAL) di Londra (Levi, non pubblicato). Nel fondo veneziano, come noto, sono preservati schizzi e annotazioni redatti da Cavalcaselle nel 1865 a Copenaghen (Levi 1988, 248 nota 26). È probabile, inoltre, che nel fondo londinese siano conservati alcuni schizzi e annotazioni attributive che Crowe realizzò in Danimarca nel 1851. Non si può escludere, per di più, che nei due fondi siano presenti anche altri materiali – ritagli di giornale, lucidi e passi di lettere tra i due soci – inerenti a dipinti conservati in alcune raccolte danesi. Si possono infine segnalare, sulla base degli elementi finora emersi, alcuni aspetti inediti della provenienza, delle vicende conservative e della fortuna critica di alcuni dipinti oggi conservati allo Statens Museum for Kunst (SMK) di Copenaghen.

### 2 Crowe in Danimarca

Nella primavera del 1851 Crowe soggiornò in Danimarca al seguito di una missione commerciale britannica (Crowe 1895, 91-2). Dopo essere stato presentato al Re Frederick VII, a Copenaghen l'inglese visitò le pinacoteche della città, verosimilmente quella del conte Moltke (Svenningsen 2014) e soprattutto quella del palazzo di Christiansborg. In seguito egli visionò anche altre opere della Kongelige Malerisamling – da poco nazionalizzata (Tøndborg 2004, 149) – conservate, all'esterno della capitale, nei castelli di Frederiksborg e Kronborg. Egli si concentrò sulla disamina di alcuni dipinti nordici conservati nel paese, riguardo ai quali produsse delle annotazioni e, forse, degli schizzi, che potrebbero forse essere conservati alla NAL. Nella sua autobiografia egli indicò che la visione delle opere neerlandesi

**DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2018/01/006**
Submitted: 2018-05-15 | Accepted: 2018-06-06

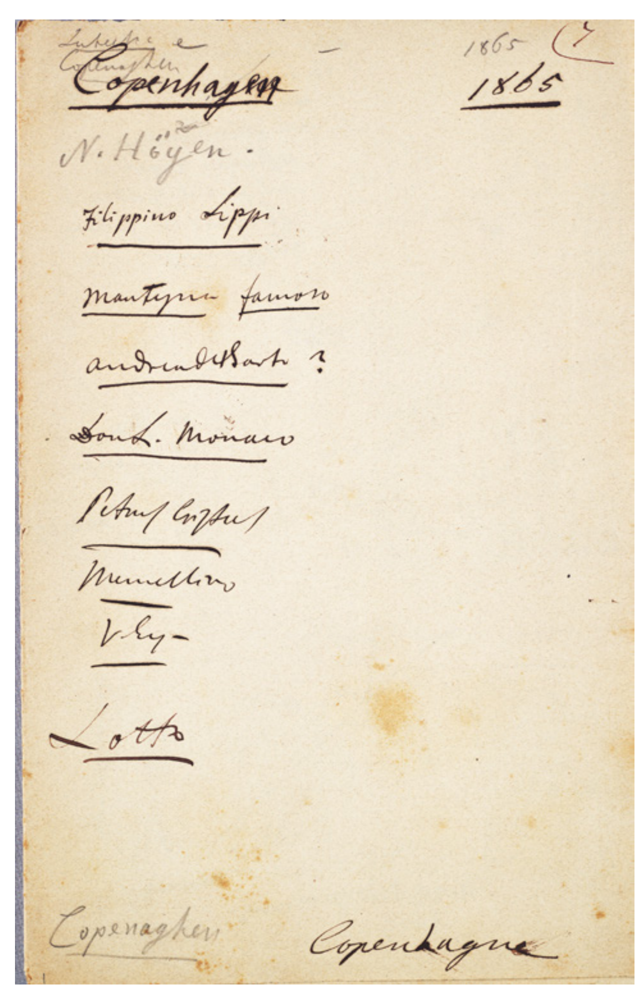



Figura 1. Venezia, Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), Fascicolo VII, f. 1*r*. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione

da lui osservate in Danimarca fu fondamentale per l'ampliamento della sua *connoisseurship*.[1] L'esperienza acquisita fu infatti molto utile per la redazione – da lui intrapresa assieme a Cavalcaselle – degli *Early Flemish Painters,* pubblicati in concomitanza con la grande attenzione mediatica, collezionistica e pubblicistica nata intorno agli Antichi Maestri nordici esposti a Manchester nel 1857 (Pergam 2017, 138). In un passo di tale opera, però, l'inglese ammise di non aver visionato con i suoi occhi a Copenaghen il *Ritratto di Jacqueline von Wittelsbach* (fig. 23), allora ritenuto una delle effigi più prestigiose commissionate a Jan van Eyck (Crowe, Cavalcaselle 1857, 39).

In Danimarca il britannico entrò in contatto (Crowe 1895, 91-2) con l'archeologo Jens Jacob Asmussen Worsaae (1821-1885) che potrebbe aver messo lo studioso in contatto con il suo maestro Christian Jürgensen Thomsen (1788-1865) e con il conoscitore Niels Lauritz Andreas Høyen (1798-1870). Dal 1839 Thomsen e Høyen guidavano *de facto* la pinacoteca reale danese (Tøndborg 2004, 74, 87; Høgsbro 1994). Molti anni prima Høyen, nell'ottica di una ricognizione del patrimonio artistico danese, aveva studiato nel dettaglio anche alcuni *Old Masters* nordici conservati a Lund, a Lubecca e nello Schleswig-Holstein (Weilbach 1894, 258). Egli aveva viaggiato anche in Italia, dedicandosi a lungo alle scuole italiane, interessandosi poi a Raffaello e alla sua bottega (Tøndborg 2004, 114, 264 nota 170; Weilbach 1894, 258). Si può ipotizzare che Crowe e Høyen, nel caso in cui si siano incontrati nel 1851, abbiano comparato le rispettive opinioni sull'Urbinate e la sua bottega oppure sullo stile, la tecnica e l'attribuzione dei dipinti fiamminghi e italiani conservati a Copenaghen o in altre collezioni – non solo baltiche – visitate da entrambi. Non sono finora emerse testimonianze di un eventuale successivo confronto tra i due esperti. Forse essi ebbero la possibilità di incrociarsi nel 1869 durante il tour compiuto dal direttore danese in Germania (Tøndborg 2004, 280), dove il britannico si trovava in seguito ai suoi impegni diplomatici. Le memorie pubblicate dall'inglese, però, si interrompono al 1860. A partire proprio da tale data Høyen focalizzò la sua attenzione sugli artisti barocchi delle Fiandre e le scuole olandesi del Cinquecento e Seicento, verso i quali, come sta emergendo dall'analisi dei materiali londinesi, Crowe aveva elaborato – parallelamente e autonomamente da Cavalcaselle – un articolato interesse critico.

## 3 Høyen tra Cavalcaselle e Waagen

Cavalcaselle, invece, giunse a Copenaghen intorno alla metà di agosto del 1865 partendo da Lubecca e attraversando, forse non senza qualche difficoltà, i territori interessati, fino a solo pochi mesi prima, dalla Seconda Guerra dello Schleswig-Holstein (Sabbatucci, Vidotto 2002, 216; Embree 2007). Questo fu il suo unico sog-

Si ringraziano la dott.ssa Susy Marcon (Marciana) e il prof. Chris Fischer (SMK) per il loro prezioso aiuto, e la Danish Agency for Universities and Internationalisation per la borsa di ricerca erogata nel 2013. Questo intervento è dedicato alla memoria di Laura Mari (1978-2018).

1 «It was of no small use to me in after years to have seen and noted the works of art, chiefly of the Flemish school, which were preserved in the Danish collections» (Crowe 1895, 92).

giorno in Danimarca documentato dalle fonti. Sull'indice (fig. 1) del 'fascicolo danese' della Marciana, che contiene i fogli con gli schizzi e le annotazioni su alcune opere d'arte da lui studiate a Copenaghen, il legnaghese registrò il nome di Høyen.[2] Quasi certamente, quindi, Cavalcaselle e Høyen si incontrarono, verosimilmente alla pinacoteca reale di Christiansborg. Proprio nel 1865 il danese fu nominato direttore della raccolta, che, come già accennato, egli aveva *de facto* guidato per un quarto di secolo in condominio con Thomsen, scomparso a ridosso dell'arrivo del legnaghese in città (Tøndborg 2004, 87). Nel 'fascicolo danese' della Marciana sono conservati tutti gli schizzi e le annotazioni finora emersi che Cavalcaselle realizzò durante le sue ricognizioni a Copenaghen (Venezia, Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, ff. 1-8). Da una loro disamina si deduce che lo studioso italiano, a differenza di Crowe, non ebbe la possibilità – o il tempo – di visitare le pinacoteche dei palazzi di Fredensborg, Frederiksborg e Kronborg.[3] Da una valutazione del fascicolo marciano si ricava pure che, durante la sua sosta a Copenaghen, il legnaghese non si recò nella collezione Moltke o in altre raccolte private della capitale, concentrandosi invece sulla sola visita della galleria di Christiansborg. Tutti i dipinti analizzati nel fascicolo marciano, infatti, nell'agosto del 1865 erano collocati nella pinacoteca del palazzo. Dopo il rogo dell'edificio del 1884 essi furono trasferiti allo Statens Museum for Kunst, dove sono oggi conservati. Cavalcaselle e Høyen probabilmente si confrontarono sulle caratteristiche stilistiche o tecniche di alcuni dipinti esposti a Christiansborg e forse, come fa supporre un appunto (fig. 1) del legnaghese,[4] anche del *Trittico Greverade* di Hans Memling (De Vos 1994, 431),[5] che il danese aveva visionato alcuni decenni prima (Weilbach 1894, 258) e che l'italiano aveva appena osservato con grande interesse a Lubecca (Moretti 1973, 25; Levi 1988, 248 nota 25).[6] Al pari di quanto forse avvenuto con Crowe nel 1851, inoltre, i due forse si confrontarono sullo stile e alla tecnica di Raffaello e dei suoi allievi. In quel periodo, infatti, mentre Cavalcaselle stava compiendo delle ricognizioni in tutta Europa – ad esempio di lì a poco in Svezia (Levi 1988, 248 nota 27; Franz 2013, 168-9) – sulla produzione dell'Urbinate e della sua bottega, Høyen stava plausibilmente preparando la serie di lezioni raffaellesche che avrebbe tenuto l'anno seguente all'Università di Copenaghen e i cui appunti sarebbero stati pubblicati due lustri più tardi da un suo allievo (Baumann 1875).

Un 'ricordo' o un pastiche (fig. 9) raffaellesco su carta incollata su tavola (Spengler 1827, 6-7 nota 4)[7] induce a riflettere su quanto l'evoluzione della Kunstwissenschaft di Cavalcaselle – e di conseguenza la letteratura storico-artistica da lui prodotta assieme a Crowe – sia stata influenzata, oltre che dall'evoluzione del suo gusto, anche dalla connoisseurship e dalle scelte museologiche e museografiche di Høyen (Tøndborg 2004, 91-5, 272-7). Poiché, ad esempio, nelle carte marciane non sono presenti evidenze di una visione diretta del quadro, si può supporre che durante la sua visita a Christiansborg il legnaghese, al pari di quanto probabilmente accaduto al suo socio quindici anni prima, non lo avesse potuto visionare. L'opera allora non era infatti esposta al pubblico nelle sale della galleria perché giudicata dal direttore danese non degna di – e forse anche troppo delicata per – esservi esibita. Come conseguenza degli interventi di Høyen nella pinacoteca reale di Copenaghen, quindi, Cavalcaselle

2 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 1*r*: «N. Höyen».

3 Non sono finora emersi schizzi o note di Cavalcaselle inerenti a due tondi a olio che nel 1865 erano conservati nella galleria del palazzo di Fredensborg. Il primo, una *Natività* Valenti Gonzaga su tavola (diametro 114 cm, SMK, inv. KMSsp1) è oggi assegnata alla bottega del Perugino. Il secondo, su tela (diametro 115 cm, SMK; inv. KMSst193) è una copia del perduto originale di Raffaello noto come *Vierge au silence (o Vierge au linge)*. Non fu menzionato tra le altre copie del pezzo in Crowe, Cavalcaselle 1882, 256 nota 1. Nel settembre 1865 il legnaghese prestò invece grande attenzione (Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), IV, f. 35*v*) ad un'altra copia del soggetto, appartenuta al principe Dmitrij Pavlovič Tatiščev (1767-1845) ed entrata nel 1846 all'Ermitage Imperiale di San Pietroburgo, della quale si ignora l'ubicazione. Inoltre, non sono al momento noti schizzi o appunti di Cavalcaselle relativi alla *Venere con Cupido in un paesaggio* (olio su tela, 134 × 142, SMK, inv. KMSsp288) conservata a Fredensborg nel 1865. Il dipinto, fortemente intriso della maniera di Palma il Vecchio, al quale è oggi assegnato, potrebbe non essere estraneo alla produzione di Jan Massys. Esso presenta infatti forti analogie con la *Flora* (1559, olio su tavola, 113,2 × 112,9 cm) della Kunsthalle di Amburgo (inv. HK-755) e con la *Venere a Citera* (1561, olio su tavola, 130 × 156 cm) del Nationalmuseum di Stoccolma (inv. NM 507), della quale Cavalcaselle, durante la sua visita al Konglig Museum svedese del 1865 (Franz 2013), non produsse alcuno schizzo.

4 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 1*r*: «Lubeche e / Copenaghen».

5 Hans Memling, *Trittico della Passione*, 1491, olio su tavola di quercia, 221 × 167 cm, Lubecca, Sankt-Annen Museum, inv. 1948/138.

6 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VI, ff. 12-3.

7 Anonimo, *Adorazione dei pastori*, olio su carta incollato su tavola, 37,2 × 41,2 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp4. URL `https://goo.gl/bTj7vc` (2018-08-20).

e-ISSN 2280-8841

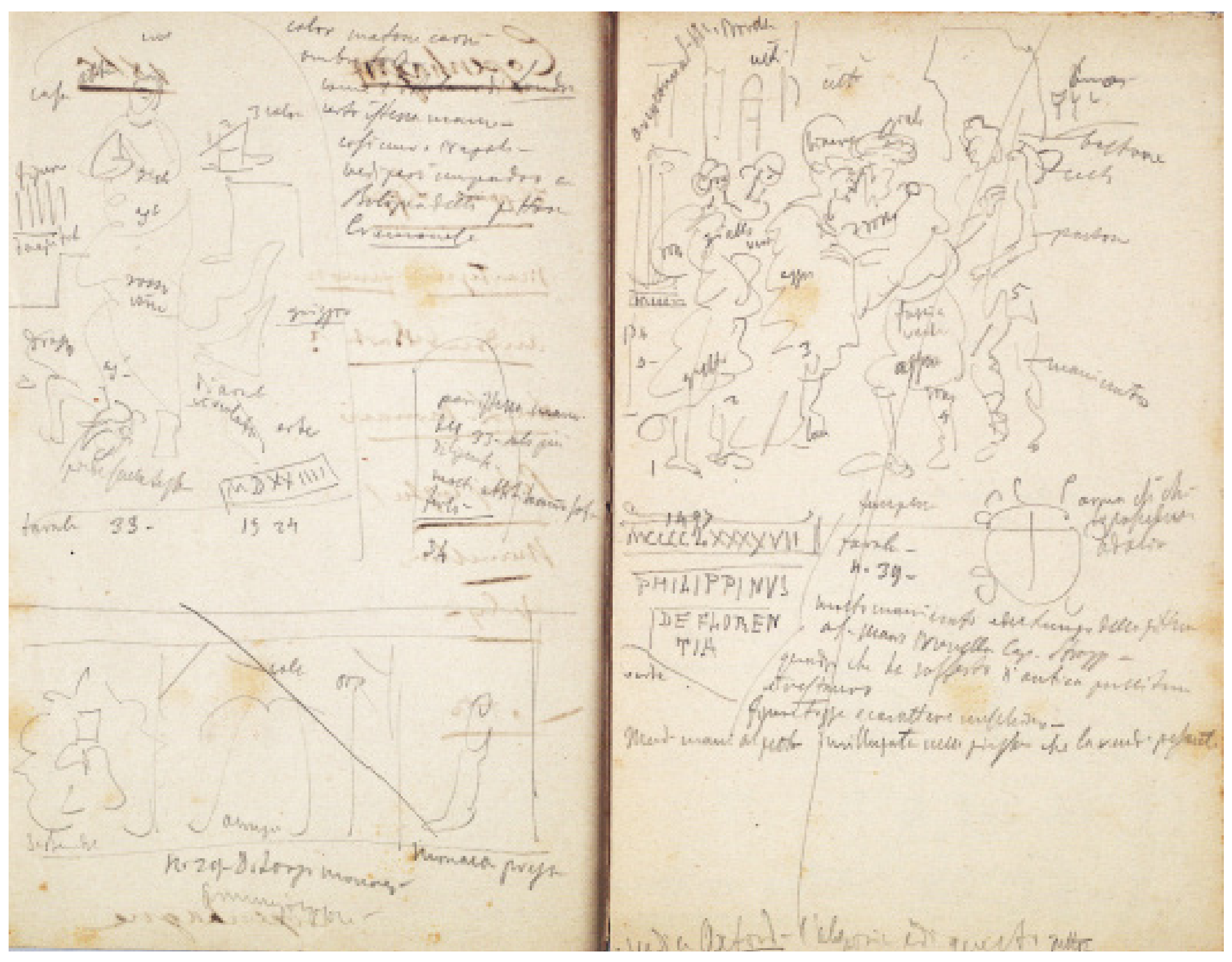



Figura 2. Venezia, Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), Fascicolo VII, ff. 1*v*-2*r*. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione

non ebbe l'occasione di studiare il piccolo dipinto su carta. Conseguentemente, tale mancata visione diretta impedì allo studioso di prendere parte al dibattito, che alcuni decenni prima aveva coinvolto alcuni insigni esperti dell'Urbinate (von Rumohr 1825, 345-6; Passavant 1839, 266), riguardo al pezzo, che era stato a lungo ritenuto uno schizzo – o un 'primo pensiero' – per il cartone licenziato dalla bottega del Sanzio per l'arazzo con l'*Adorazione dei Pastori* della Scuola Nuova.[8]

Nel 'fascicolo danese' alla Marciana non sono stati rinvenuti schizzi o annotazioni di Cavalcaselle relativi all'autografia, all'iconografia, alla tecnica o alla provenienza di alcune opere della Kongelige Malerisamling che nei primi decenni dell'Ottocento erano attribuite – plausibilmente con eccessivo ottimismo – ad alcuni importanti Antichi Maestri, come una *Leda e il cigno*, assegnata a Michelangelo, precedentemente appartenuta alla raccolta (Vodret, Morselli 2005) del cardinale Silvio Valenti Gonzaga (1690-1756), un'*Adorazione dei Magi* – data a Bellini – di provenienza West, un *Pastore* creduto di Giorgione oppure una *Venere*, una *Danae* e una *Madonna con il Bambino e san Giovannino* riferiti a Tiziano. Questi dipinti, relegati nei depositi di Christiansborg da Høyen prima del 1865, andarono quasi certamente perduti nel corso dell'incendio che distrusse il palazzo nel 1884. L'intervento del direttore danese, impedendo una visione diretta di questi pezzi da parte di Cavalcaselle, determinò quindi anche la mancata possibilità di averne memoria attraverso gli schizzi e conseguente-

8 Bottega di Pieter van Aelst su disegno della bottega di Raffaello, *Adorazione dei pastori*, 1524-1531, arazzo, 538 × 677 cm, Musei Vaticani, Galleria degli Arazzi, inv. MV_43858_0_0.

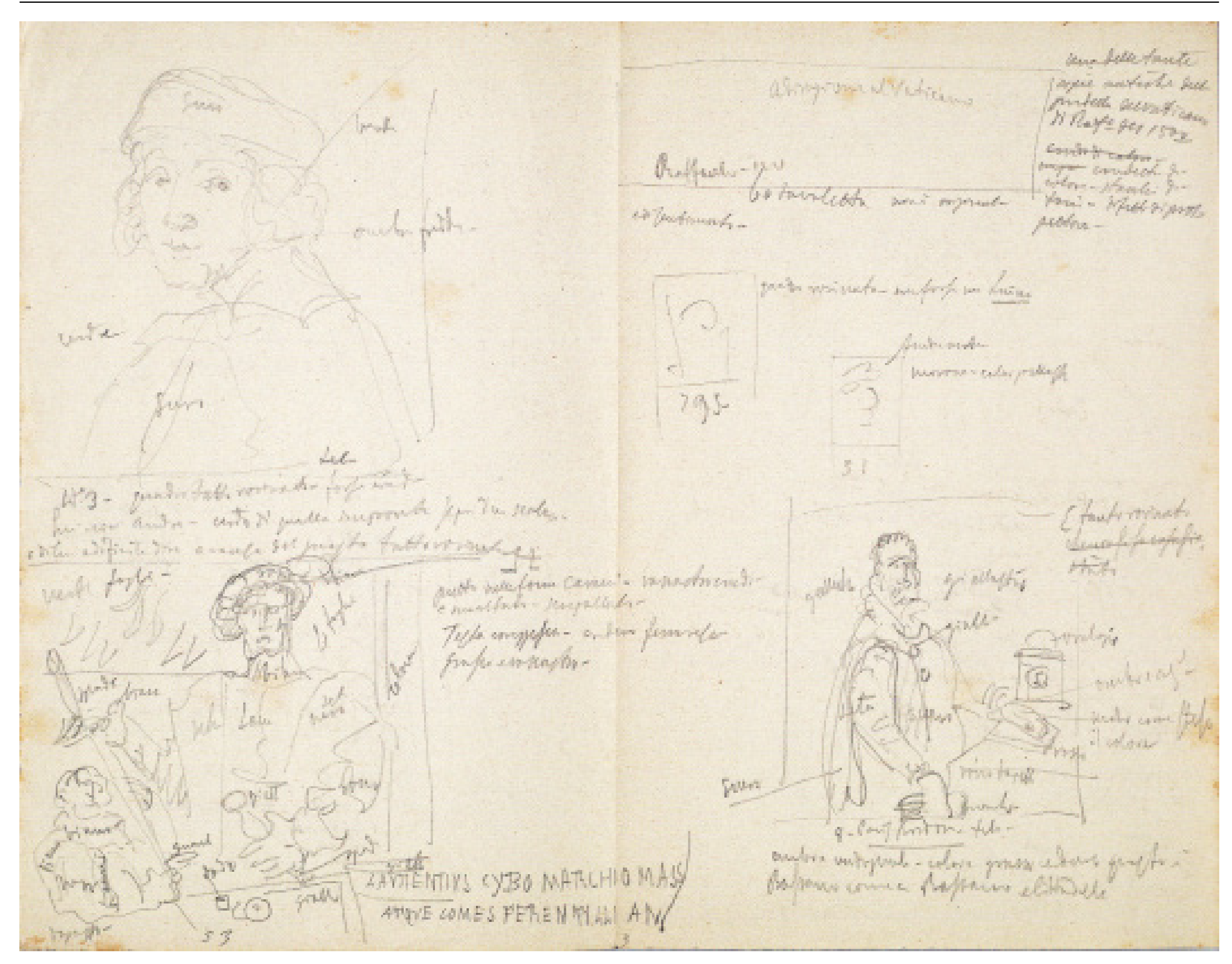



Figura 3. Venezia, Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), Fascicolo VII, ff. 2*v*-3*r*. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione

mente le pubblicazioni dell'esperto italiano.[9] La perizia tecnica e conservativa del legnaghese, al pari della sua capacità di ragionare criticamente sulle influenze stilistiche e iconografiche tra le varie scuole o sulla fortuna di determinati soggetti in diversi luoghi ed epoche, fu pesantemente condizionata in Danimarca anche dalla mancata analisi autoptica di molti altri quadri della raccolta che Høyen aveva espunto dalle guide della pinacoteca di Christiansborg e spostato nei depositi dell'edificio. Nel 1884 essi furono risparmiati dalle fiamme in quanto erano stati trasferiti a Kronborg o Fredensborg dopo la sosta del legnaghese a Copenaghen.[10]

9 Spengler 1827, 34-5 nota 41, 97 nota 131, 99-100 nota 135, 100-1 nota 136, 102-3 nota 140. Si ringrazia la dott.ssa Rune Finseth (SMK) per le delucidazioni fornite (marzo-aprile 2018).

10 Si veda l'Appendice di questo contributo.

Non è certo, inoltre, che nel 1865 Høyen fosse a conoscenza dell'inimicizia del direttore della Gemäldegalerie di Berlino, Gustav Friedrich Wae agen (1794-1868), verso Crowe e Cavalcaselle (Levi 1988, 85, 171). A distanza di tre anni, però, il danese potrebbe aver tentato di comparare la connoisseurship e le teorie conservative ed espor sitive del legnaghese con quelle del teutonico. Nel 1868, difatti, Høyen incontrò Waagen a Copenaghen per fargli valutare le attribuzioni e le soluzioni catalografiche e museografiche da lui adottate a Christiansborg o nella raccolta Moltke. Anche per il tedesco si trattò del primo viaggio in Danimarca. Anche in un suo autorevole articolo su Mantegna (Waagen 1850), citato pure dai due autori della *History of Painting in North Italy* (Crowe, Cavalcaselle 1871, 1: 311 nota 2, 224 nota 2, 466 nota 1), il tedesco, per di più, non aveva fatto alcun accenno al celebre *Cristo* Valenti Gonzaga conservato nella capitale danese. Quello

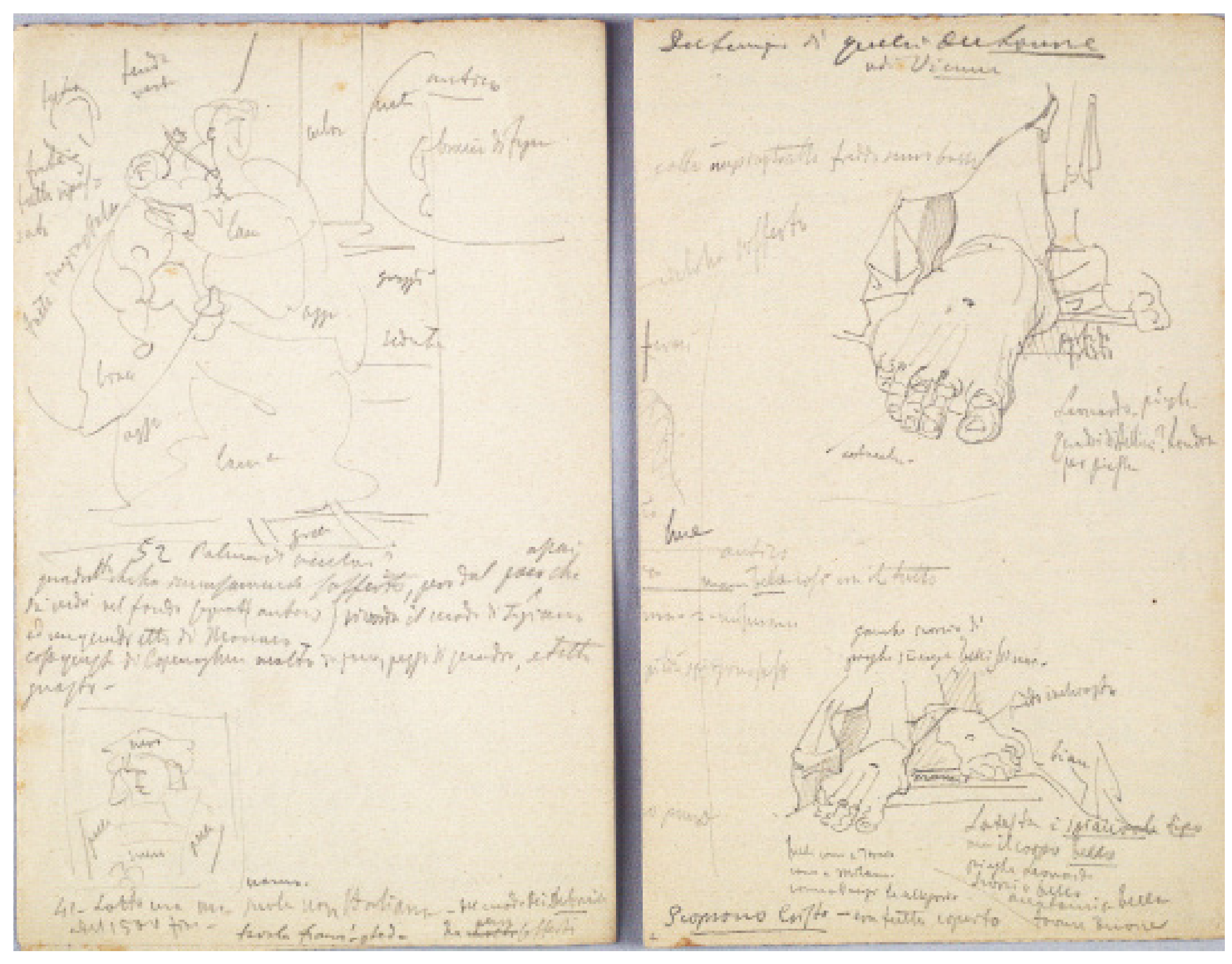


Figura 4. Venezia, Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), Fascicolo VII, ff. 3v-4*r*. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione

a Copenaghen fu l'ultimo soggiorno effettuato da Waagen. Lo studioso morì infatti proprio nel corso della sua visita nella capitale baltica, dopo aver visitato la sola collezione Moltke, senza aver avuto il tempo di recarsi a Christiansborg né di dirigersi a Frederiksborg e Kronborg (Tøndborg 2004, 149). Poiché nel 1865 Cavalcaselle, come già accennato, non aveva visitato la pinacoteca Moltke, Høyen non ebbe la chance di compiere nemmeno in parte un paragone tra le competenze e le opinioni dei due studiosi.

## 4 Cavalcaselle a Christiansborg

Prima di iniziare la sua visita a Christiansborg il legnaghese aveva acquistato – o ne era stato omaggiato – una copia della guida dei dipinti esposti nella galleria, che era stata curata fino alla sua morte (1855) dal dipendente della pinacoteca Christian Ludwig le Maire e, in seguito, edita anonimamente da Høyen (Tøndborg 2004, 272-7). La copia consultata da Cavalcaselle era stata aggiornata l'anno prima dal direttore danese con nuovi numeri associati alle voci relative ai dipinti (Fortegnelse 1864). Accanto agli schizzi delle opere da lui analizzate a Christiansborg, infatti, Cavalcaselle annotò i numeri e le attribuzioni tratti da questa edizione. Poiché nelle sue successive pubblicazioni egli inserì alcuni dati su alcuni quadri della pinacoteca reale da lui non annotati sui suoi fogli di lavoro danesi, quando lo studioso italiano lasciò Copenaghen certamente si portò con sé tale copia, che non è conservata alla Marciana e non è ancora stata rintracciata alla NAL.

Come di consueto, l'esperto veneto concentrò la sua attenzione solo su alcuni dei dipinti allora esposti al pubblico nelle sale della galleria. Egli, ad esempio, non registrò sulle sue carte di lavoro alcuna riflessione relativa allo *Speziale di*

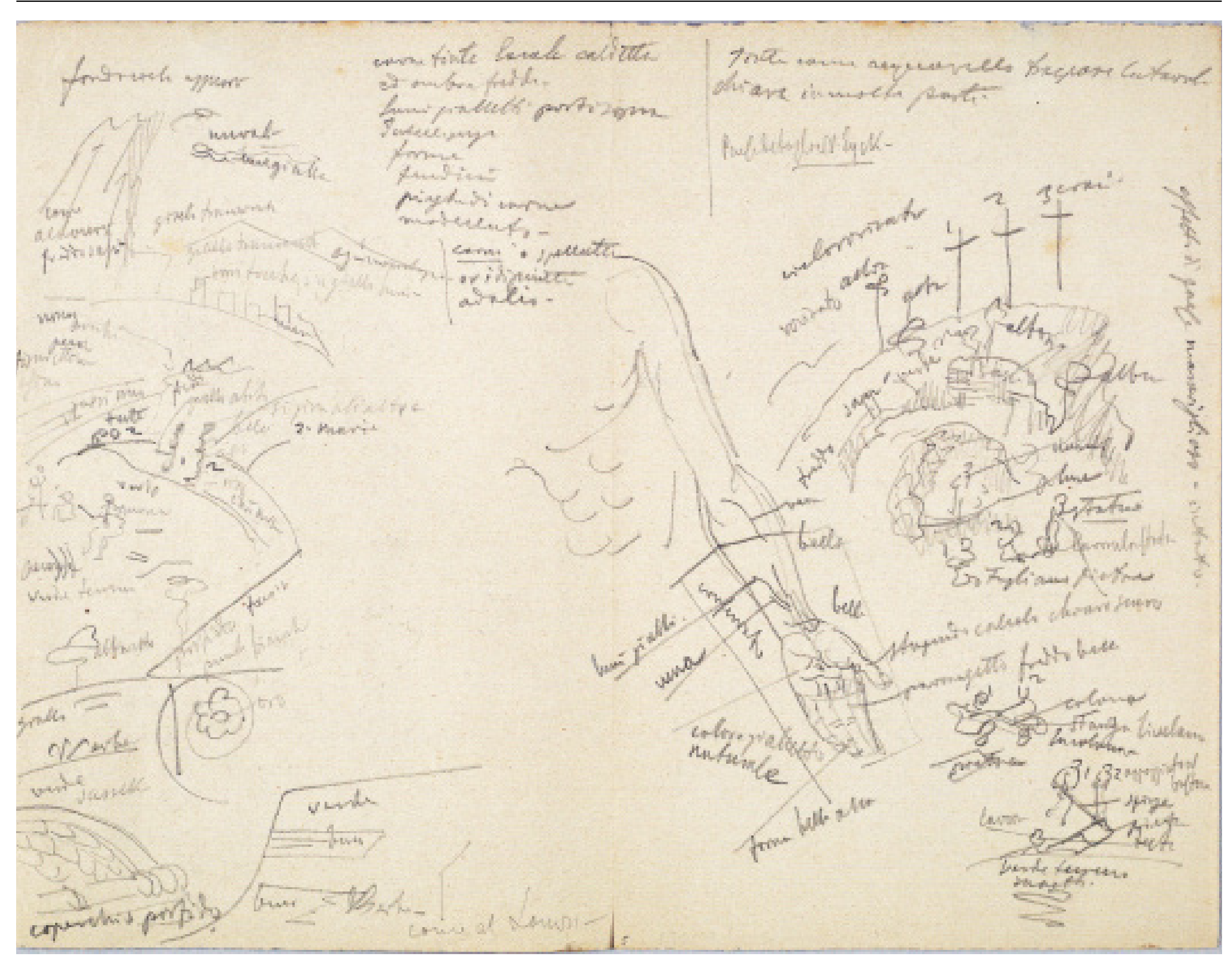


Figura 5. Venezia, Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), Fascicolo VII, ff. 4v-5*r*. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione

*Raffaello* (fig. 10), un piccolo ritratto su tavola a lungo associato all'Urbinate, a Giulio Romano o a Sebastiano del Piombo.[11] Ignorò anche una copia cinquecentesca su tela[12] della *Vergine delle Rocce* Chéramy.[13] Alla Marciana, inoltre, non sono conservati schizzi o appunti inerenti che dimostrino un suo interesse verso una *Natività* fiamminga che nell'Ottocento era riferita al Sanzio[14] né verso una copia antica da una perduta *Adorazione dei Magi* di Hugo van der Goes.[15] Il conoscitore, però, operò a Christiansborg alcune interessanti ricognizioni storico-artistiche.

Cavalcaselle, ad esempio, sebbene fosse ostacolato dal pessimo stato di conservazione dell'opera, fu il primo a ipotizzare (fig. 3) che la *Santa Caterina d'Alessandria* Valenti Gonzaga (fig. 11) fosse

11 Anonimo artista del Cinquecento, *Ritratto virile*, 1530 circa (?), olio su tavola, 44 × 36,5 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp5 (dal 1763). URL https://goo.gl/v6QAJ6 (2018-08-20).

12 Anonimo pittore del Cinquecento, *Vergine delle Rocce*, XVI secolo, olio su tela, 144,5 × 199,5 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp39 (da prima del 1758). URL https://goo.gl/RUvKVx (2018-08-20). Da non confondere con: Anonimo del Seicento, *Vergine delle Rocce*, XVII secolo, olio su tela, 154,1 × 124 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMS3238, dal 1913, forse in precedenza nella raccolta West. URL https://goo.gl/nqvkXN (2018-08-20).

13 Giampietrino (?), *Vergine delle Rocce*, 1495-1497, olio su tavola trasportato su tela, 154,5 × 122 cm, Ginevra, collezione privata, già a Parigi nella raccolta Chéramy.

14 Bottega di Joos van Cleve, *Natività*, dopo il 1515, olio su tavola, 86,5 × 85,5 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp2. Nel 1903 nella cappella del palazzo di Frederiksborg. URL https://goo.gl/EkKMeJ (2018-08-20).

15 Copia da Hugo van der Goes, *Adorazione dei Magi*, 1500 circa, olio su tavola, 73,5 × 72,5 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp336 (dal 1699). Assegnata a Jan van Scorel in Spengler 1827, 219 nota 336. URL https://goo.gl/t3RHmr (2018-08-20).

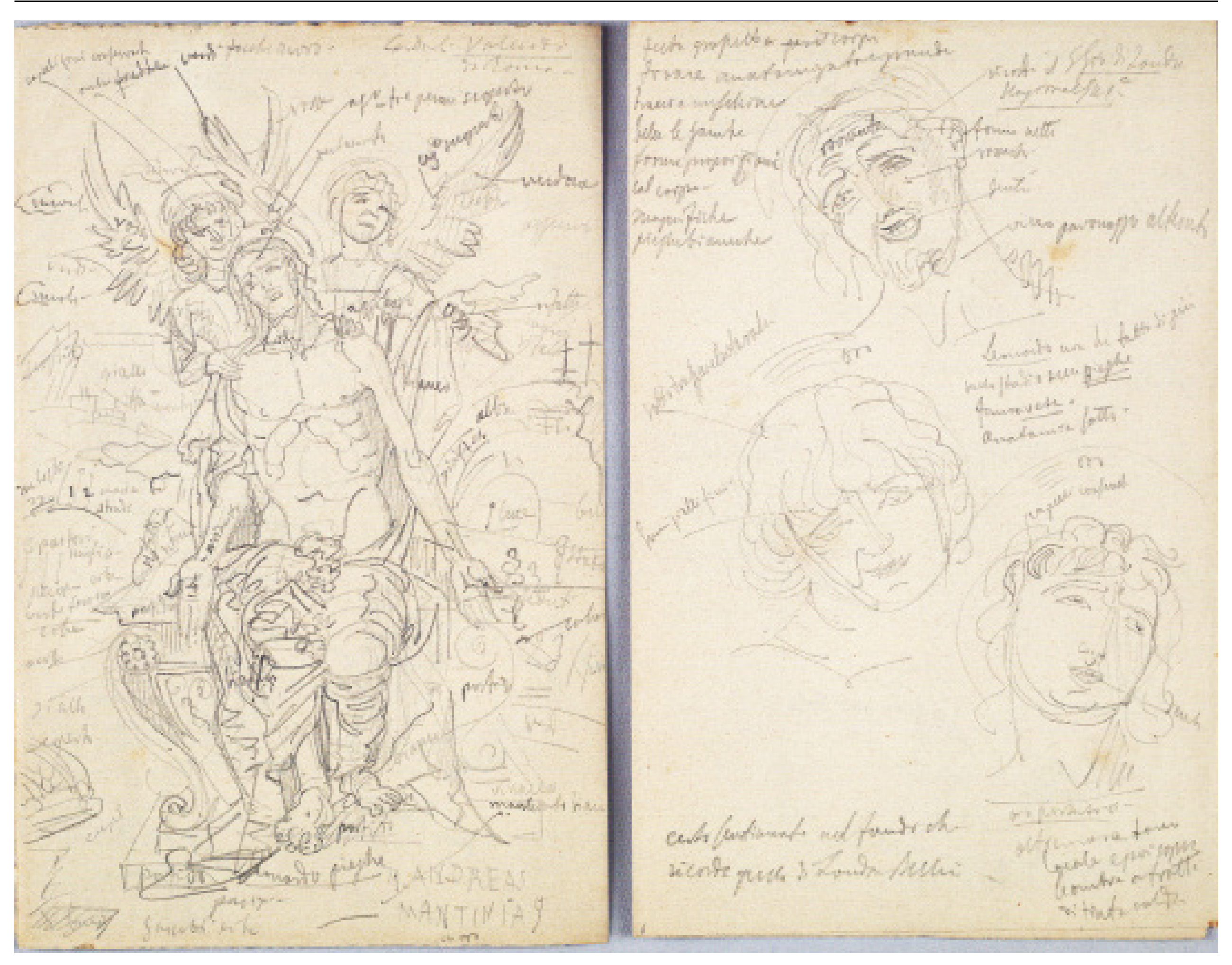


Figura 6. Venezia, Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), Fascicolo VII, ff. 5v-6*r*. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione

stata realizzata da Bernardino Luini. In precedenza Johan Conrad Spengler (1767-1839) e Høyen avevano ritenuto il dipinto un originale di Leonardo (Spengler 1827, 30-1 nota 37; Fortegnelse 1864, 15 nota 79).[16] L'assegnazione della piccola tavola a Luini fu sostenuta dieci anni più tardi da Emil Bloch nel catalogo Kongelige Malerisamling (Bloch 1875, 50 nota 199; Williamson 1899, 109). Non si può escludere che nel 1865 Bloch avesse incontrato il legnaghese a Christiansborg o che fosse stato da lui informato riguardo all'attribuzione di alcune opere della raccolta.

Al contrario, il conoscitore annotò la sua frustrazione nel non riuscire ad accertare l'autografia di un *Ritratto d'uomo* (fig. 12) assegnato da Høyen ad un imitatore di Andrea del Sarto (Spengler 1827, 35 nota 42; Fortegnelse 1864, 7 nota 3).[17] Egli imputò tale impossibilità al pessimo stato di conservazione del dipinto e delle pesanti ridipinture da esso subite (fig. 3), a causa delle quali, forse, identificò come semplice tela il singolare supporto serico incollato su di essa.[18] Similmente, dopo aver-

16 Bernardino Luini (e aiuti), *Santa Caterina d'Alessandria*, 1520-30 (?), olio su tavola, 52,5 × 44 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp37 (dal 1763). URL `https://goo.gl/fnmZ5L` (2018-08-20). Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 2*v*: «79 […] quadro rovinato - era forse un Luini».

17 Andrea del Sarto (Imitatore di?), *Ritratto virile*, 1530-1540 (?), olio su seta fissata su tela, 57,5 × 43,1 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp42 (acquistato prima del 1775). URL `https://goo.gl/Je985f` (2018-08-20)

18 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 3*r*: «quadro tutto rovinato - forse era di / lui - cioè Andrea certo di quella impronta se poi d'un scolaro - / o di lui è difficile dire a causa del guasto tutto rovinato […] tela […] ombre fredde». Crowe, Cavalcaselle 1866, 583: «much injured and so completely renewed as to permit of no certainty as to whether it is by Del Sarto or his pupils». Crowe, Cavalcaselle 1872, b, 587: «sehr schadhaft und dermassen übermalt, dass man nicht

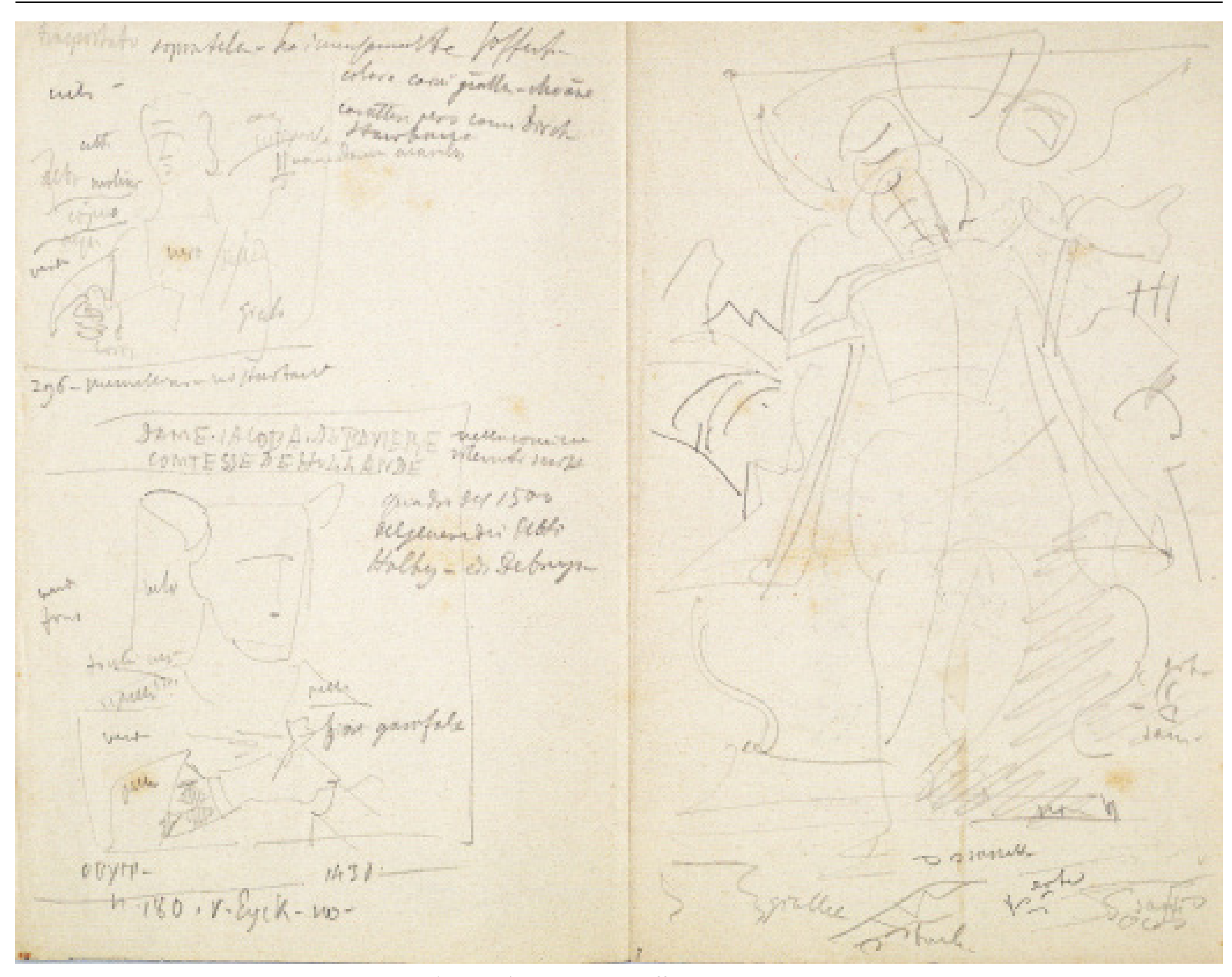


Figura 7. Venezia, Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), Fascicolo VII, ff. 6v-7*r*. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione

ne tracciato uno schizzo alquanto minimale, non fece menzione (fig. 4) della tela incollata su tavola su cui fu realizzato un piccolo *Ritratto virile*, oggi dato a Callisto Piazza, che Høyen aveva assegnato al Moretto (Fortegnelse 1864, 11 nota 51).[19]

In seguito il conoscitore si interrogò sull'attribuzione a Palma il Vecchio, proposta da Høyen (Fortegnelse 1864, 12 nota 52), di una *Madonna con il Bambino e san Francesco* (fig. 13) che in precedenza era stata assegnata a Tiziano (Spengler 1827, 99 nota 134).[20] Osservandola, Cavalcaselle ritenne che solamente il suo fondo – in cui si intravedono ancor oggi frammenti di alcune scene non identificabili – fosse stato risparmiato dalle pesanti ridipinture che ostacolavano una corretta valutazione del pezzo (fig. 4). In particolare, la sezione sinistra della tela, con la figura di san Francesco («frate»), era tutta «ripassata» e «impiastrata». La posizione della Vergine – «seduta» su dei gradini coperti da un drappo e vestita con una veste rifinita da una vernice color «lacca» – e la figura del Bambino gli ricordarono quella utilizzata in una *Sacra Conversazione* tizianesca conservata

entscheiden kann, o bes von Andrea selbst oder einem seiner Schüler gemalt ist».

19 Calisto Piazza (?), *Ritratto d'uomo*, olio su tela incollata su tavola, 41 × 30 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMS185 (dal 1830). URL https://goo.gl/THHCH7 (2018-08-20) Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 3*r*: «tenda verde […] morone [*sic*] - color[e] giallastro».

20 Marco Vecellio (ambito di?), *Madonna con il Bambino e san Francesco*, olio su tela, 73,5 × 45,5 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp134 (dal 1813). URL https://goo.gl/6kGxV6 (2018-08-20)

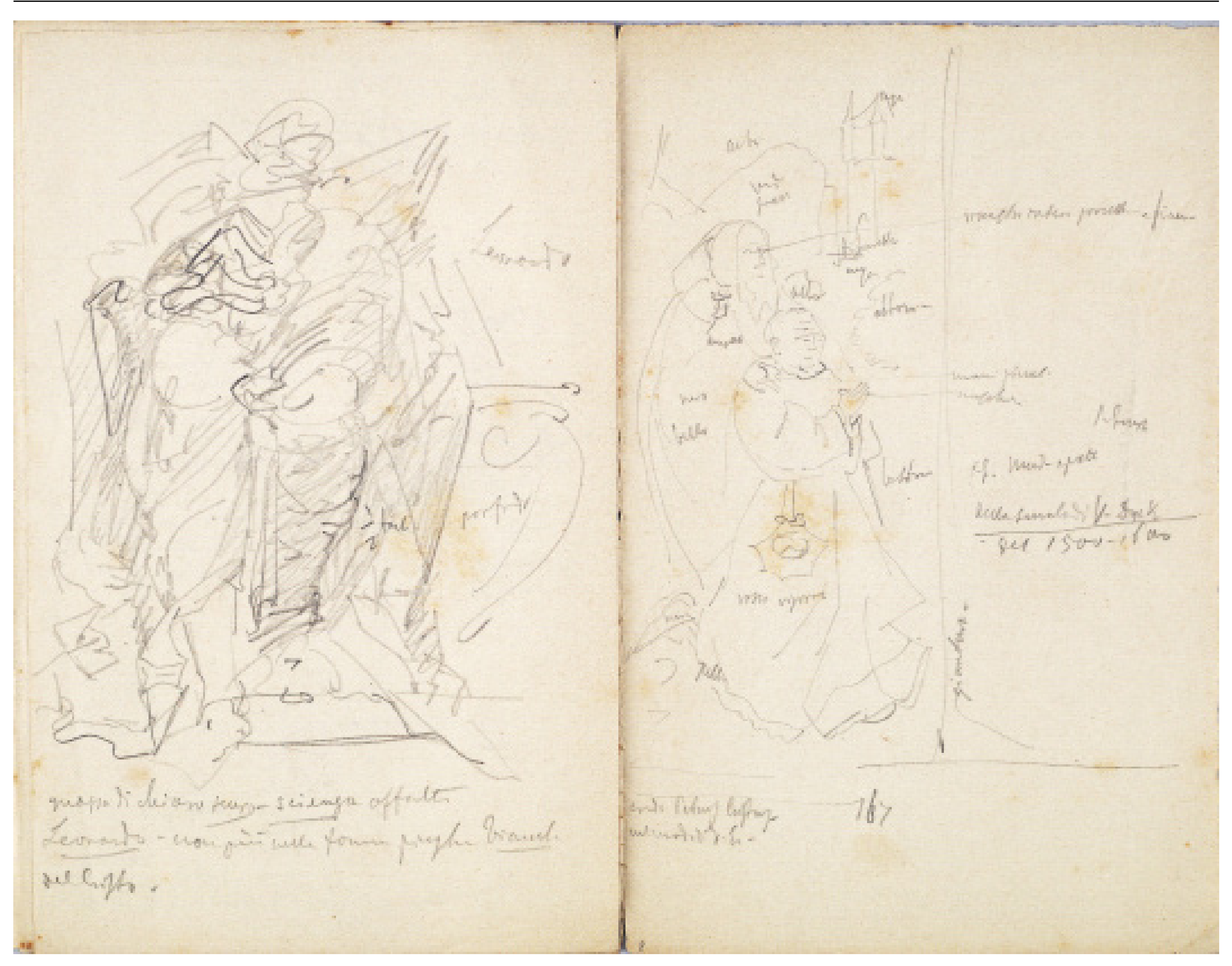


Figura 8. Venezia, Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), Fascicolo VII, ff. 7*v*-8*r*. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione

all'Alte Pinakothek di Monaco.[21] Nella *History of Painting in North Italy*, (1871) il conoscitore e Crowe respinsero – senza ipotizzarne una derivazione iconografica dal dipinto bavarese – l'attribuzione a Palma della tela danese.[22] In effetti, il quadro di Copenaghen, che costituisce verosimilmente un lacerto di una pala d'altare privata, potrebbe rappresentare una variante dell'esemplare monacense. La fisionomia della Vergine nel pezzo dello SMK, inoltre, appare molto simile a quella utilizzata da Marco Vecellio in molte sue opere. Non si esclude, quindi, che la sua realizzazione sia connessa alla bottega del nipote del Cadorino.[23]

21 Tiziano, *Madonna con il Bambino tra san Giovanni Battista ed un donatore (Sacra Conversazione con donatore)*, 1520 circa, olio su tavola, 75,4 × 92 cm, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek, inv. 977 (da Düsseldorf, 1806). Wethey 1969, 176-7 nota X-27. Crowe, Cavalcaselle 1877, 424. Tagliaferro 2009a, 116-7, fig. 56 (120).

22 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 3*v*: «Palma il Vecchio? [...] quadretto che ha immensamente sofferto, però dal poco assai che / si vede nel fondo segnato (antico) ricorda il modo di Tiziano / ed un quadretto di Monaco - / cosa questa di Copenaghen molto da poco, pezzo di quadro, e tutto / guasto [...] cielo antico [...] bracci di figure [...] frate - tutto ripassato [...] testa [...] tenda verde [...] tutta impiastrata [...] lacca [...] seduta [...] colonna». Forse dopo aver consultato di nuovo la guida di Høyen il «frate» fu identificato in san Francesco in Crowe, Cavalcaselle 1871, 2, 487: «with some traces of the old surface left from which it would appear that it is not a Palma».

23 Ad esempio nella *Madonna con il Bambino e i santi Lucia, Antonio Abate e Maddalena*, 1584, olio su tela, 230 × 177 cm, Nebbiù, San Bartolomeo Apostolo (Tagliaferro 2009c, 291, fig. 157). Oppure nella *Madonna con il Bambino e angeli*, 1590-1595, olio su tela, 118 × 60 cm, Pieve di Cadore, Sant'Andrea di Bigonzo (Tagliaferro 2009c, 292, fig. 158). Oppure nell'*Allegoria del Cadore*, 1595 circa, olio su tela, 195 × 231 cm, Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità del Cadore (Tagliaferro 2009c, 286, fig. 153).

Lo studioso confermò invece l'assegnazione a Lorenzo Monaco (fig. 2), sostenuta anche da Høyen (Fortegnelse 1864, 9-10 nota 29), di un frammento tripartito di una predella, oggi riferita a Lippo d'Andrea, del quale lo studioso non aveva fatto menzione nel primo volume – edito l'anno precedente – della *New History*.[24] Nella formella centrale notò la particolarità della raffigurazione della colomba, che gli parve raffigurata mentre ascende in cielo in un momento successivo all'Annunciazione («sale»). Questo dettaglio non fu discusso da Max Jordan (1837-1906) nell'edizione tedesca – e poi da Sir Robert Langton Douglas (1864-1951) e Sandford Arthur Strong (1863-1904) in quella inglese – dell'opera.[25]

L'esperto realizzò anche uno schizzo (fig. 3) molto tachigrafico della copia (fig. 21) Valenti Gonzaga (Spengler 1827, 5-6 nota 3)[26] dell'*Adorazione dei Magi* Oddi di Raffaello.[27] Vi registrò la presenza di «stacchi di toni» e di «difetti di prospettiva | e di sentimento» e, opponendosi a Høyen, che verosimilmente la riteneva un prodotto realizzato dalla mano – o sotto la diretta supervisione – dell'Urbinate, la giudicò «una delle tante | copie antiche della | predella del Vaticano | di Raffaello | del 1502» (fig. 4).[28] La tavola di Copenaghen, però, fu la sola copia menzionata dal legnaghese e da Crowe nel primo tomo, edito nel 1882, della loro biografia di Raffaello, nella quale essi indicarono che l'opera danese fosse allora assegnata al Sassoferrato.[29] Tale attribuzione non fu sostenuta da Høyen (Fortegnelse 1864, 13 nota 60) né da Bloch (Bloch 1875, nr. 423). Nel 1865 il legnaghese non annotò alcun riferimento al pittore marchigiano in corrispondenza del suo schizzo della tavola di Copenaghen. La fonte di tale assegnazione, quindi, non è nota. Il quadretto danese pare costituire, effettivamente, una variante di una copia, conservata da una ventina d'anni a Urbino con assegnazione proprio a Sassoferrato (Dal Poggetto 1999), dell'*Adorazione* Oddi.[30] Non vi è ancora certezza sull'ipotesi che anche la tavoletta Valenti Gonzaga sia stata realizzata, dallo stesso Sassoferrato o da altri, su commissione dell'abate perugino Leone Pavoni (Farnedi 2017). Sicuramente, però, alla fine di agosto del 1865 Cavalcaselle, poco dopo aver lasciato la Danimarca, si recò a Stoccolma, ove, nella Biblioteca Reale (Franz 2013, 169 nota 16 (172)), analizzò proprio lo studio compositivo – di provenienza Crozat e Tessin – di Raffaello per l'*Adorazione* vaticana. Egli, però, non annotò sulle sue 'carte danesi' né sui suoi 'fogli svedesi' alcun paragone tra il disegno del Nationalmuseum e il dipinto dello Statens Museum for Kunst.[31]

## 5 La riscoperta dell'Ortolano

Durante la sua presenza a Christiansborg nel 1865 Cavalcaselle fu il primo ad assegnare correttamente all'Ortolano Ferrarese due dipinti Valenti Gonzaga che Høyen aveva riferito al Garofalo (Fortegnelse 1864, 10 note 33-4). Nella *Santa Margherita* (fig. 14), che nel Settecento era stata ritenuta di Luca Penni (Spengler 1827, nr. 7), sottolineò la presenza di «ombre forti» e di figure connotate da un incarnato di tonalità «mattone» (fig. 2).[32] Queste caratteristiche gli permisero di individuarvi con certezza la mano del Benvenuti sulla base di alcune similitudini con un enigmatico dipinto centinato, raffigurante *San Sebastiano tra i santi Rocco e Demetrio*, che era entrato alla National Gallery solo pochi anni prima.[33] Lo stu-

24 Lippo d'Andrea (attribuito a), *San Benedetto, Annunciazione, Una monaca orante in ginocchio*, 1420 circa (?), tempera su tavola, 32, 5 × 104 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMS235 (dal 1833). URL https://goo.gl/MLw1PR (2018-08-20).

25 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 1*v*. Crowe, Cavalcaselle 1869, 131. Crowe, Cavalcaselle 1903, 302 nota 1.

26 Giovanni Battista Salvi (il Sassoferrato) (?), copia da Raffaello, *Adorazione dei Magi*, XVI secolo, olio su tavola, 30 × 49,5 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp3 (dal 1763, Valenti Gonzaga). URL https://goo.gl/yi6NSo (2018-08-20).

27 Raffaello Sanzio, *Adorazione dei Magi,* 1502-1504, tempera grassa su tavola, una delle tre scene della predella (39 × 190 cm circa) della *Pala dell'Incoronazione della Vergine* (*Pala Oddi*), Roma, Musei Vaticani, inv. 40335.

28 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 3*r*: «Raffaello – no […] non è originale […] Adorazione al Vaticano […] crudo di colore / un poco crudetto di colore».

29 Crowe, Cavalcaselle 1882, 159 nota 1 (159-60): «In the gallery of Copenhagen, No. 60, a copy is exhibited, 11 ½ Danish inches h. by 18 ¾ fin. Wood. Though assigned to Sassoferrato it is gaudy in tone, feeble in perspective, and wanting in feeling».

30 Giovanni Battista Salvi (il Sassoferrato), *Adorazione dei Magi*, olio su tavola, 21,3 × 47, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, inv. 1940 (dal 1997).

31 Raffaello, *Adorazione dei Magi e dei pastori*, 1502 circa, penna e inchiostro marroncino su carta, 272 × 420 mm, Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH 296/1863 (Tessin). Ms, Marciana, V, f. 9*r*.

32 Giovanni Battista Benvenuti (Ortolano Ferrarese), *Santa Margherita*, 1524, olio su tavola, 190,5 × 120 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp7. URL https://goo.gl/KNyQ2p (2018-08-20). Sui pigmenti utilizzati nel dipinto: Bredal-Jørgensen et al. (2011).

33 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 1*v*: «tavola / 1524 […] decapitata […] diavolo / vincolato / piede sulla testa

e-ISSN 2280-8841

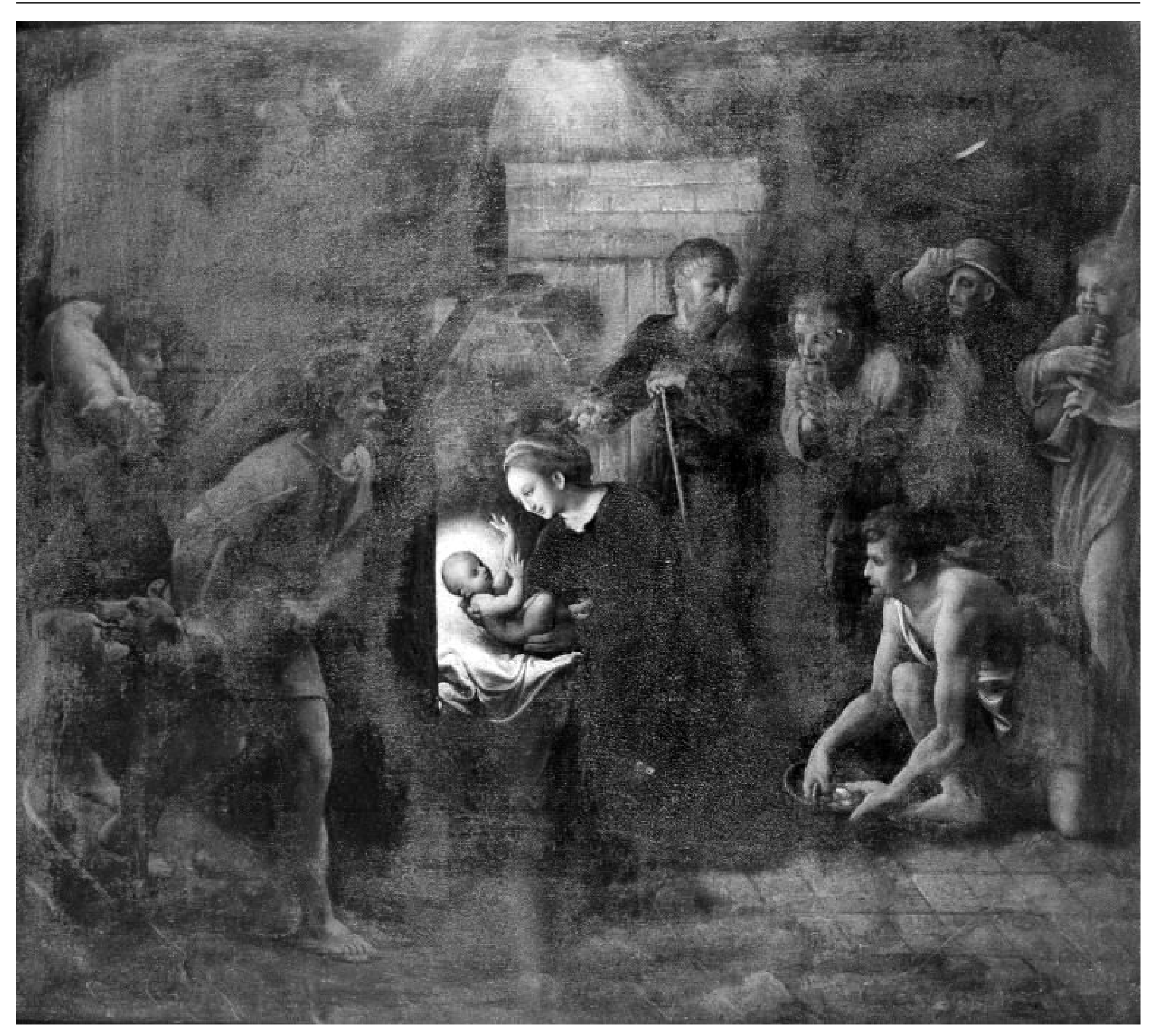


Figura 9. Anonimo, *Adorazione dei pastori*. XVIII secolo. Olio su carta incollato su tavola, 37,2 x 41,2 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp4. ©www.smk.dk Public Domain

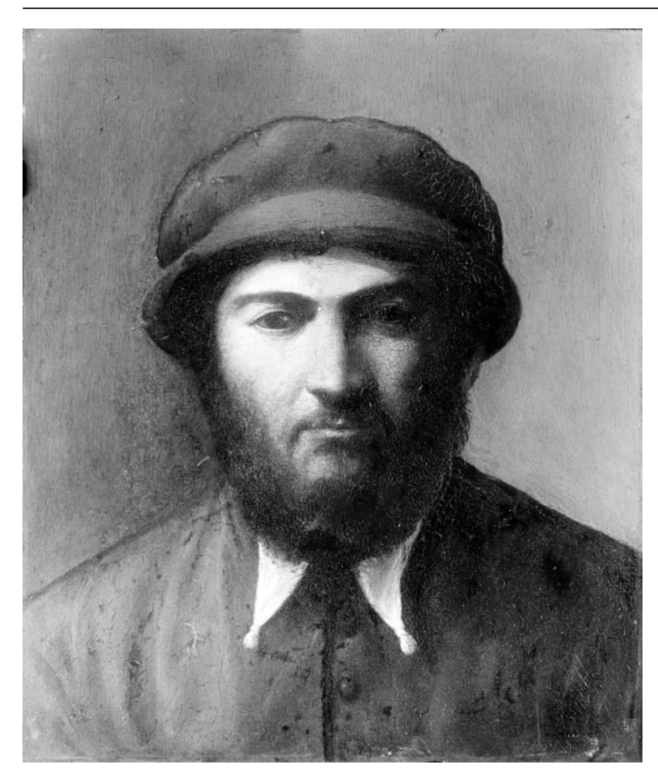


Figura 10. Figura 10 Anonimo, *Ritratto virile*. 1530 circa (?). Olio su tavola, 44 x 36,5 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp5. ©www.smk.dk Public Domain



Figura 11. Bernardino Luini, (Attribuito a), *Santa Caterina d'Alessandria*. 1520-1530 (?). Olio su tavola, 52,5 x 44 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp37. ©Wikimedia Commons

dioso italiano riferì allo stesso maestro anche la piccola *Adorazione dei Magi*, giudicandola però eseguita in modo «più diligente» (fig. 2).[34]

Sullo stesso 'foglio danese' egli annotò – non è chiaro se riconoscendovi la medesima iconografia o autografia – un riferimento a una variante (o copia) della *Santa Margherita*, di provenienza Farnese, oggi conservata a Capodimonte.[35] Poco dopo Cavalcaselle registrò la presenza a Bologna (fig. 2) di una copia seicentesca della tavola danese, che lui assegnò a Giuseppe Caletti («detto pittore Cremonese»). Si ignora l'attuale ubicazione della tela, che fu segnalata a Ferrara nella collezione Zaccarini e poi in un'altra raccolta della città estense (Frabetti 1954, 216-9, fig. 7; Savonuzzi 1972, 31-3, fig. 1).[36]

Il legnaghese, quindi, dimostrò di aver elaborato una raffinata connoisseurship della scuola ferrarese. Egli, però, decise di non inserire nella *History of Painting in North Italy*, da lui edita nel 1871 assieme a Crowe, una trattazione sistematica ed esaustiva della vita e dell'*œuvre* dell'Ortolano, del Garofalo, di Dosso Dossi e di altri pittori estensi del Cinquecento. Nel loro volume, quindi, non furono menzionati i due dipinti Valenti Gonzaga, che furono assegnati proprio al Benvenuti una decina di anni dopo la visita di Cavalcaselle a Christiansborg (Bloch 1875, 10 note 25-6).

[...] come l'Ortolano di Londra / certo istessa mano». Giovanni Battista Benvenuti (Ortolano Ferrarese), *San Sebastiano tra i santi Rocco e Demetrio*, 1520 circa, olio su tavola trasportato su tela, 230,4 × 154,9 cm, Londra, National Gallery, NG669 (dal 1861).

**34** Giovanni Battista Benvenuti (Ortolano Ferrarese), *Adorazione dei Magi*, 1524 circa, olio su tavola, 36,0 × 25,5 cm, Copenaghen, SMK, KMSsp70. Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 1*v*. URL https://goo.gl/fsymmy (2018-08-20).

**35** Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 1*v*: «così uno a Napoli». Copia da Ortolano, *Santa Margherita*, olio su tela, 177 × 119 cm, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. FR1644 (raccolta Farnese).

**36** Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 1*v*: «vedi però un quadro a / Bologna detto pittore / Cremonese».



Figura 12. Andrea del Sarto (Imitatore di?), *Ritratto virile*. 1530-1540 (?). Olio su seta fissata su tela, 57,5 x 43,1 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp42. ©www.smk.dk Public Domain

## 6 Un controverso ritratto

Il legnaghese si concentrò poi a lungo su un *Ritratto virile* di provenienza West (fig. 15).[37] Tradizionalmente riferito a Tiziano (Spengler 1827, 101-2 nota 138) e in passato creduto un *Ritratto di Francesco Maria II della Rovere* (Madsen 1898, 295-8), il dipinto è stato annoverato anche recentemente da alcuni studiosi (Chiari Moretto Wiel 2000; Dal Pozzolo 2008, 143-4, 222 nota 56; Falomir 2008, 142) tra gli autografi del Cadorino. A metà degli anni Cinquanta del Novecento, però, la tela fu assegnata a Federico Barocci e ritenuta un *Ritratto di Antonio Galli* (Olsen 1955, 111-2 nota 7). Tale ipotesi ha incontrato il favore di non pochi studi successivi (Wethey 1971, 165 nota X-43; Gillgren 2017, 240 nota 2), che hanno segnalato la presenza in varie raccolte di altre presunte effigi del letterato urbinate (Emiliani 2008, 118-21, nn. 10, 10.1 e 11).

Høyen aveva dubitativamente associato l'opera a Paris Bordon, individuandovi verosimilmente delle similitudini con qualche effige da lui attribuita al maestro trevigiano (Fortegnelse 1864, 8 nota 8). All'interno del corpus di ritratti virili che nel corso del tempo sono stati riferiti a Bordon, ne emergono alcuni, datati tra le fine del quarto e la metà del quinto decennio del Cinquecento, come il presunto *Daniele Barbaro* già Balbi di Piovera (Donati 2014, 381-2 nota 178)[38] o il *Ritratto virile* del Prado (Ruiz Manero 2004, 194 nota 3, fig. 1; Donati 2014, 415 nota 219),[39] che possono essere plausibilmente accomunati al dipinto conservato in Danimarca per il loro taglio e l'impostazione a tre quarti. Una mano dalle forme tizianesche, molto simile a quella del supposto *Antonio Galli*, caratterizza, però, un *Ritratto d'uomo con statua femminile* di ubicazione ignota (Donati 2014, 394 nota 192).[40] Al pari del volumetto rappresentato nella tela West, inoltre, appare evidente la volontà di enfatizzare – poggiandovi sopra la mano – la presenza della lettera nell'*Uomo con robone bordato di pelliccia* di Vienna (Donati 2014, 426 nota 245)[41] e del libro nel *Thomas Stahel* già Fesch (Donati 2014, 385 nota 181.1).[42] In quest'opera, per di più, è raffigurata, come nel pezzo dello Statens Museum for Kunst, una tavola di sbieco coperta da un tappeto su cui sono posti degli oggetti. Una simile composizione connota pure il *Ritratto virile* Treves-Hume, oggi a San Paolo (Borean 2005, 328-9 nota 70; Donati 2014, 386-7 nota 185), che, similmente al quadro danese, presenta un fondo opaco e scarsamente dettagliato dal quale emerge con decisione la figura dell'effigiato.[43]

Nel 1865, invece, Cavalcaselle, osservando il quadro West, in un primo momento rinunciò

37 Tiziano (?) o Federico Barocci (?), *Ritratto d'uomo (Antonio Galli?)*, olio su tela, 108 × 84 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp138 (dal 1809, da collezione West). URL `https://goo.gl/hgChEu` (2018-08-20).

38 Paris Bordon, *Ritratto d'uomo (Daniele Barbaro?)*, 1537, olio su tela, 105 × 85 cm, Milano, collezione privata.

39 Anonimo veneto del XVI secolo, *Ritratto virile*, olio su tela, 104 × 76 cm, Madrid, Museo del Prado, inv. 372.

40 Paris Bordon (?), *Gentiluomo con robone bordato di pelliccia, fazzoletto in mano destra e statua muliebre sullo sfondo*, 1540-1545 (?), olio su tela, 109 × 82 cm, già a Venezia, raccolta Giovannelli di Santa Fosca.

41 Artista di ambito bresciano (?), *Ritratto di uomo con bordone bordato di pelliccia*, 1538, olio su tela 103 × 82 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. Gemäldegalerie, 1552.

42 Paris Bordon, *Ritratto di Thomas Stahel*, 1540 circa (?), olio su tela, 147 × 125 cm, ubicazione attuale sconosciuta. Già nella collezione Fesch e poi in quella Bromley-Davenport.

43 Paris Bordon, *Ritratto d'uomo*, 1540-1545, olio su tela, 94 × 70 cm, San Paolo, Museu de Arte de São Paulo, inv. 21.1952.



Figura 13. Marco Vecellio (Ambito di?), *Madonna con il Bambino e san Francesco*. XVI secolo. Olio su tela, 73,5 x 45,5 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp134. ©www.smk.dk Public Domain



Figura 14. Giovanni Battista Benvenuti (Ortolano Ferrarese), *Santa Margherita*. 1524. Olio su tavola, 190,5 x 120 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp7. ©www.smk.dk Public Domain

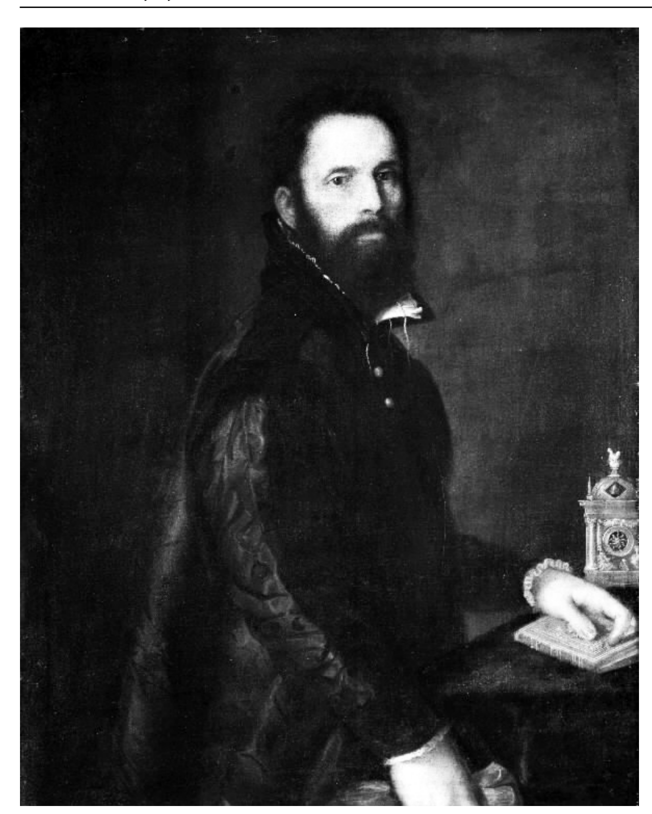


Figura 15. Tiziano (?) o Federico Barocci (?), *Ritratto d'uomo (Antonio Galli?)*. XVI secolo. Olio su tela, 108 x 84 cm, Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp138. ©www.smk.dk Public Domain



Figura 16. Jacopo Bassano, *Ritratto di senatore veneziano*, 1558-1560, olio su tela, 100,4 x 77,5 cm, Berlino, SPB, SMB, Gemäldegalerie, inv. B 133. Ph: Giogio Detogni ©Wikimedia Commons

ad una sua attribuzione a causa del suo pessimo stato di conservazione (fig. 4).[44] Durante una successiva analisi, però, in base alla presenza nel dipinto di «ombre verdognole» e azzurre, di un «colore grasso e duro» e del «modo di stendere il colore», egli assegnò con certezza la tela danese a Jacopo Bassano e lo collegò a due opere, ancora non identificate, allora conservate a Bassano e a Cittadella (fig. 4).[45]

In attesa che in futuro nuovi studi apportino ulteriori evidenze diagnostiche e nuovi contributi documentari e critici al dibattito sull'autografia del ritratto West, si invita alla riflessione su alcuni aspetti. In primo luogo, l'impostazione e l'ambientazione del dipinto derivano, come noto, da modelli tizianeschi. Tuttavia, alcuni di essi, come il *Ritratto del conte di Porcia* della Pinacoteca di Brera (Wethey 1971, 133 nota 85), precedono di almeno tre lustri l'effige danese.[46] Essa, inoltre, sembra connotata anche da forti tangenze – soprattutto in relazione alla posizione della mano sinistra dell'uomo – con un *Ritratto virile*, ora in collezione privata, realizzato – e firmato – da Orazio Vecellio intorno alla prima metà del settimo decennio del Cinquecento (Russell 1987; Tagliaferro 2009b, 200, fig. 94).[47] Allo stesso tempo, però, il dipinto di Copenaghen appare essere in debito con alcuni – non necessariamente coevi – esempi della ritrattistica bassanesca, come il *Ritratto di letterato* Kress oggi a Memphis.[48] Il *Senatore veneziano* (fig. 16) già von Nemes

**44** Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 3*r*: «È tanto rovinato - che non si sa cosa sia / stato». Sullo stesso foglio, analizzando l'«orologio» riprodotto sul tavolo, lo studioso non vi riconobbe – forse perché alterato da ridipinture – il dettaglio del gallo associato ad Antonio Galli in Olsen 1955, 111-2 nota 7.

**45** Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 3*r*: «questo è / Bassano come a Bassano e Cittadella».

**46** Tiziano, *Ritratto del conte Antonio di Porcia e Brugnera*, 1535-1540, olio su tela, 115 × 93, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 5958 (dal 1891).

**47** Orazio Vecellio, *Ritratto d'uomo*, 1560-1565, olio su tela, misure ignote, collezione privata.

**48** Jacopo Bassano, *Ritratto di letterato (Giovanni Marcello?)*, 1540 circa, olio su tela, 76,2 × 65,4 cm, Memphis, TN, USA, Memphis Brooks Museum of Art, inv. MBMA 61.208 (gift of The Samuel H. Kress Foundation, inv. K-1793).



Figura 17. Jacopo Tintoretto (?), *Ritratto di procuratore veneziano*. 1580 circa. Olio su tela incollata su tavola (lacerto). Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. Gemäldegalerie, 21. ©KHM-Museumsverband



Figura 18. Parmigianino, *Ritratto di Lorenzo Cybo*. 1523. Olio su tavola, 126,5 x 104,5 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp73. ©www.smk.dk Public Domain

(Tüskés 2008, 71, anche nota 82), ora a Berlino,[49] che invece reca un'apocrifa firma tizianesca (Ericani 2010), è ritenuto di poco posteriore all'opera danese, ed è datato alla fine del sesto decennio del Cinquecento, proprio all'epoca in cui la grafica di Bassano e di Barocci impresse in contemporanea – forse in seguito ad alcune tangenze non ancora del tutto indagate – una decisa virata verso l'utilizzo del pastello (Loisel 2008). Non si può escludere del tutto l'ipotesi che i ritratti di Copenaghen e Berlino rappresentino lo stesso individuo. Ad accomunarli, tuttavia, è soprattutto un'analoga riflessione – purtroppo pesantemente alterata dal precario stato di conservazione del dipinto danese – sull'utilizzo della saturazione del colore quale mezzo per far emergere con oculato nitore la figura umana da uno sfondo neutro e opaco. Si sottolinea, infine, come, non solo a causa dei gravi danni subiti nel tempo dal dipinto, la fisionomia dell'uomo raffigurato nel quadro West risulti associabile con il medesimo grado di certezza tanto alle altre effigi identificate dalla critica come ritratti di Antonio Galli quanto al *Ritratto d'uomo con cane* Attendolo Bolognini del Castello Sforzesco di Milano (Simonetti 1986, 123)[50] o al *Procuratore di San Marco* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 17).[51]

**49** Jacopo Bassano, *Ritratto di senatore veneziano*, 1558-1560, olio su tela, 100,4 × 77,5 cm, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. B 133 (dal 1936). Dopo esser transitato nella pinacoteca di Charles Murray, VII Earl of Dunmore, intorno al 1865 passò nella raccolta di Marczell von Nemes.

**50** Polidoro da Lanciano (?), *Ritratto d'uomo con cane*, 1545 circa (?), olio su tavola, 45,5 × 45 cm, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco, inv. 328 (dal 1865). La resa della bocca, degli occhi e dell'arco sopracciliare appare simile a quella nel dipinto di Copenaghen. Non si confonda con Giovanni Antonio Licinio, *Ritratto d'uomo con cane*, 1530, olio su tela, 101 × 84 cm, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco, inv. 58 (dal 1865). Collodel 2013, 185 nota 6.8.23.

**51** Jacopo Tintoretto (attribuito a), *Ritratto di procuratore veneziano*, 1580 circa (?), olio su tela incollata su tavola, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. Gemäldegalerie, 21 (da prima del 1720). Si invita ad un confronto con la resa di naso, occhi e arco sopracciliare nel pezzo danese. Per alcune tangenze tra Tintoretto e Barocci: Friedländer 1923.

 e-ISSN 2280-8841



Figura 19. Filippino Lippi, *L'incontro tra Anna e Gioacchino alla Porta Aurea di Gerusalemme*. 1497. Tempera su tavola, 112,5 x 124 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp40. ©www.smk.dk Public Domain

## 7 L’enigmatica effige Cybo

Analizzando il *Ritratto di Lorenzo Cybo* (fig. 18) di provenienza Valenti Gonzaga, Cavalcaselle non annotò alcuna riflessione sulla sua assegnazione a Parmigianino (Fortegnelse 1864, 12 nota 53) né sulla menzione del pezzo nell’edizione torrentiniana delle *Vite* vasariane (Spengler 1827, 61-2 nota 73).[52] Ciò dimostra non tanto che egli non avesse alcun rilievo da porre al riguardo ma, soprattutto, che contasse di poter avere a portata di mano – una volta lasciata la Danimarca – una copia della guida del 1864 di Høyen da cui attingere tali informazioni. Il legnaghese non si interrogò sulla datazione dell’iscrizione presente sul *recto* del pezzo, considerata – a partire da un’intuizione di Mario Krohn (Krohn 1910, 101) – posteriore (non di molto) alla realizzazione del dipinto. Egli ne registrò (fig. 3) solo una przione: «*LAVRENTIVS CYBO MARCHIO MASS || ATQVE COMES FERENTILLI AN*».[53] Al contrario di oggi, dunque, nel 1865 la data e alcune lettere dell’iscrizione non erano forse visibili, plausibilmente perché ricoperte da alcune ridipinture che sarebbero state in seguito rimosse. L’esperto si soffermò poi sulla «testa correggesca» del marchese massese, resa con un veicolo «grasso e rossastro» tale da averlo indotto a considerare inizialmente un’attribuzione del dipinto ad un pittore estense (fig. 3).[54] Lo colpì anche il manto di «seta» nera e il farsetto – connotato da una tonalità «lacca» cangiante in «rosso» – di Cybo. Dopo aver studiato la posa della sua mano sinistra, appoggiata sul pugnale («spada») riposto nell’elsa, registrò il colore «giallo» delle sue braghe, che oggi appaiono arancioni: non è chiaro se egli si riferisse ai fili d’oro che decorano parte delle balze dei suoi pantaloni o se, invece, nel 1865 questo dettaglio fosse ricoperto da una ridipintura gialla. Il conoscitore si dedicò anche alla resa della mano destra del militare, appoggiata con malcelata leggerezza – quasi come se volesse opprimere il paggio («ragazzo») che la regge con difficoltà – sulla grande «spada» a doppia mano.[55] Il «putto» – della cui ricca veste annotò la dettagliata bicromia – che porge i «guanti» a Cybo gli ricordò «nelle forme» i tipi fisiognomici di Annibale «Carracci».[56] Senza annotare alcuna riflessione su un eventuale collegamento con l’identità dell’effigiato, Cavalcaselle indicò poi la presenza

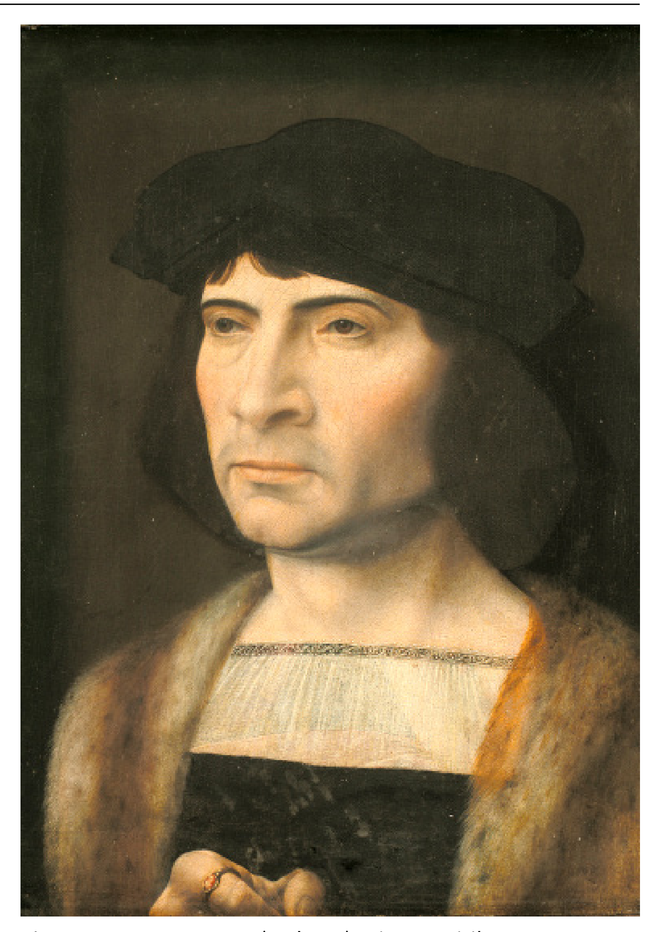


Figura 20. Jan Gossaert (Mabuse), *Ritratto virile*, 1520-1530 (?). Olio su tavola, 41,5 x 31,5 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMS184. ©www.smk.dk Public Domain

52 Parmigianino, *Ritratto di Lorenzo Cybo*, 1523, olio su tavola, 126,5 × 104,5 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp73 (dal 1763, Valenti Gonzaga). URL `https://goo.gl/J68imm` (2018-08-20).

53 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, ff. 2*v*-3*r*. Ekserdjian 2016: «L’iscrizione è un’aggiunta posteriore, anche se non necessariamente molto più tarda».

54 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, ff. 2*v*-3*r*: «credevo ferrarese».

55 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 2*v*. Ekserdjian 2016: «casacca rosa […] calzoni rossi con decorazioni dorate […] toga nera senza maniche […] brandisce un corto pugnale corto pugnale nella mano sinistra e con l’altra aiuta il giovane paggio che solleva la possente spada a doppia impugnatura».

56 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, ff. 2*v*-3*r*: «bianco / nero». Ekserdjian 2016: «una delle caratteristiche più notevoli dell’opera […] spesso ignorata nelle considerazioni sul dipinto».



Figura 21. Sassoferrato (?), *Adorazione dei Magi*. XVI secolo. Olio su tavola, 30 x 49,5 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp3. ©www.smk.dk Public Domain

del pergolato («foglie»)[57] e della «colonna»[58] alle sue spalle, nonché del «dado»[59] sul vassoio posto a lato dell'iscrizione. Come indicato nel 2016, si tratta del vassoio per il gioco del backgammon, le punte delle cui pedine – a lungo ritenute delle monete[60] – furono delineate graficamente da Cavalcaselle con grande cura (fig. 3).[61] Il conoscitore, inoltre, isolò il dettaglio della spilla – o del ricamo – d'oro presente sul cappello rosso con piuma bianca indossato da Cybo. Il legnaghese, però, non vi riconobbe la raffigurazione dell'impresa di Carlo V con le colonne d'Ercole, che egli riprodusse senza carpirne il significato. Verosimilmente a causa di alcune ridipinture che ricoprivano tale elemento del ritratto, inoltre, lo studioso non registrò il motto «*plus ultra*» riportato sulla banda che, secondo Elisabetta Fadda, avvolgerebbe la coppia di pilastri erculei nell'effige danese.[62]

**57** Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 2*v*: «foglie». Se il «pergolato frondoso» menzionato in Ekserdjian 2016 fosse costituito da piante di alloro emergerebbe una patente connessione onomastica tra *laurus*/alloro e *Laurentius*/Lorenzo.

**58** Non sono finora emerse riflessioni inerenti ad un eventuale utilizzo di tale elemento in relazione ai rapporti, intorno al 1525, tra la famiglia Cybo e il potente casato romano dei Colonna. Nel 1527, come noto, Sciarra Colonna (1500 circa-1535 circa) tentò di impadronirsi di Camerino attraverso il matrimonio con Caterina Cybo (1501-1557), sorella di Lorenzo. In Fagiolo Dell'Arco 1970, 42, la colonna è associata all'Immacolata Concezione in relazione a Parmigianino, *Madonna dal collo lungo*, 1535 circa, olio su tavola, 219 × 135 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. Palatina 230.

**59** Ms, Marciana, VII, f. 2*v*. Ekserdjian 2016: «dado». Fadda 2017, 159: «vassoio in primo piano [...] dado [...] in Greco [...] κύβος (cubos-cybos)».

**60** Non si tratterebbe, quindi, di un riferimento alla lunga e remunerativa attività di «mercanti e banchieri» della famiglia Cybo (Sforza 1912, 1072). Si compari però l'interpretazione mnemotecnica proposta in Fadda 2017, 159: «monete [...] *Tributo a Cesare*».

**61** Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 2*v*. Ekserdjian 2016: «tavola da backgammon messa di sghembo in primissimo piano [...] caratteristiche 'punte' triangolari». Allietante appare la tentazione di non escludere che la particolare posizione della tavola costituisca non solo un virtuosismo del Parmigianino ma anche una dichiarazione d'opposizione - da parte di Lorenzo Cybo - al gioco d'azzardo simile a quella manifestata molti anni più tardi da Alberico Cybo Malaspina (1534-1623), secondogenito dell'effigiato, nel feudo di Monteleone di Spoleto (di Sabatino 2009, 101, anche nota 38).

**62** Fadda 2017, 159: «spilla da cappello che porta l'effigiato e in cui compaiono le colonne d'Ercole col motto *plus ultra*, emblema di Carlo V». Ekserdjian 2016: «copricapo rosso».

## 8 A Copenaghen, perciò a Oxford

Il legnaghese esaminò poi con grande attenzione l'*Incontro di Anna e Gioacchino alla Porta Aurea di Gerusalemme* di Filippino Lippi (fig. 19), un'opera allora ritenuta – erroneamente – di provenienza raccolta Valenti Gonzaga.[63] Al pari di Høyen – e di altri in precedenza – Cavalcaselle non interpretò correttamente il soggetto dell'opera, credendo che la figura femminile al centro – che è «invilluppata nelle pieghe che la rendono pesante» e che incrocia le «mani al petto» – fosse la «Madonna» (fig. 2).[64] Dopo aver rilevato la virulenza delle alterazioni subite secolo prima dal dipinto, egli lo valutò «molto manierato» e connotato da «figure tozze» non tratte dal vero («carattere meschino»).[65] Lo studioso giudicò l'opera coeva agli affreschi della cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze, riconoscendovi la comune attenzione per l'ambientazione scenica in dettagliate architetture trionfali.[66] Al di sotto dello schizzo Cavalcaselle annotò: «vedi a Oxford – l'allegoria è di questo pittore» (fig. 2).[67] Solo grazie all'analisi della tavola di Christiansborg, quindi, il legnaghese fu in grado di assegnare a Filippino non l'enigmatico dipinto di medesimo soggetto attribuito a suo padre all'Ashmolean Museum[68] ma, piuttosto, il *Centauro ferito* della Christ Church Picture Gallery, sul retro del quale è appunto rappresentata una – ancora oscura – scena allegorica con tre figure muliebri.[69] Il dipinto a Copenaghen non era stato menzionato nel capitolo dedicato a Filippino all'interno del secondo tomo della *New History*, pubblicato un anno prima dell'arrivo dello studioso in Danimarca.[70] Esso sarebbe invece stato menzionato – forse in base alla consultazione dello schizzo e degli appunti danesi di Cavalcaselle oppure di alcune sue eventuali postille al suo tomo del 1864[71] – da Jordan e, in seguito, da Douglas e Giacomo De Nicola (1879-1926).[72] La ricerca su questi aspetti è ancora *in fieri*, e riguarda anche la datazione dello stemma rappresentato nel pezzo danese. Nel 1865, infatti, il conoscitore italiano si limitò ad annotare di aver riconosciuto la natura oleica del veicolo dell'elemento araldico posto sul *recto* della «tempera» su «tavola» di Filippino (fig. 2). Jordan, però, sostenne con sicurezza che il blasone fosse stato aggiunto all'opera in un'epoca ben successiva alla sua realizzazione.[73]

## 9 Opposizioni fiamminghe

Dopo averne registrato il trasporto su tela e i pesanti danni subiti, Cavalcaselle, inoltre, rifiutò l'assegnazione a Hans Memling di un *Ritratto di giovane uomo con rosario* (De Vos 1994,

63 Filippino Lippi, *L'incontro tra Anna e Gioacchino alla Porta Aurea di Gerusalemme*, 1497, tempera su tavola, 112,5 × 124 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp40 (dal 1763). Villadsen 1998, 32. URL `https://goo.gl/XyC216` (2018-08-20).

64 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 2*r*. Creduto *Abramo accolto da Rebecca* in Hoet 1752, 88 nota 121. Ritenuto *Labano che prende congedo da Rachele* in Terwesten 1770, 323 nota 158, Spengler 1827, 33 nota 40 («Filippo Lippi, kaldet Filippino») e Fortegnelse 1864, 10 nota 39 («Filippo Lippi»).

65 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 3*r*: «quadro che ha sofferto di antica pullitura [*sic*] / et restauro […] pastore manierato». Si confronti però Jordan in Crowe, Cavalcaselle 1870, 196: «ein Bild, das namentlich in den Frauentypen jene zarten Physiognomien feiner Stadtkinder, welche bei Filippino überall begegnen, in besonderer Anmuth zeigt».

66 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 2*r*: «del tempo della pittura / a S.[anta] Maria Novella Cap.[pella] Strozzi […] / arco come a S.[anta] M.[aria] Novella». Crowe, Cavalcaselle 1864, 448-9.

67 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 3*r*.

68 Filippo Lippi, *L'incontro di Sant'Anna e Gioacchino alla Porta Aurea di Gerusalemme*, tempera e foglia d'oro su tavola, 21,9 × 49,7 cm, Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology, inv. WA1850.8 (dal 1850). Crowe, Cavalcaselle 1870, 84. Crowe, Cavalcaselle 1909, 362. Christiansen 2005, 154.

69 Filippino Lippi, *Centauro ferito*, tempera mista (?) su tavola, 77,5 × 68.5 cm, Oxford, Christ Church Picture Gallery, inv. 33 (dal 1834). Crowe, Cavalcaselle 1870, 204: «auf beiden Seiten mit Allegorien bemalt». Crowe, Cavalcaselle 1911, 292: «more Filippino than Botticelli».

70 Crowe, Cavalcaselle 1864, 431-52. Non menzionato da Edward Hutton in Crowe, Cavalcaselle 1909.

71 Crowe, Cavalcaselle 1870, 196 nota 47 («Figuren halblebensgross. Das Bild ist durc früheres Abputzen und Repariren beschädigt»). Crowe, Cavalcaselle 1911, 286 («shortness of stature and coarse type, as well as for conventional drawing in the figures»), anche n. 1 («injured by old cleanings and retouching»). Jordan e poi Douglas e De Nicola potrebbero aver avuto accesso a Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 3*r*. In alternativa, eventuali postille di Crowe e Cavalcaselle ad una copia della *New History* ricalcherebbero l'editing di Borenius dell'edizione tedesca della *History of Painting in North Italy* ipotizzato in Moretti 1973, 125: «correzioni e aggiunte […] in note manoscritte alla prima edizione».

72 Crowe, Cavalcaselle 1870, 196, anche n. 47, Cavalcaselle 1911, 286, anche n. 1. Entrambe le edizioni riportano provenienza Valenti Gonzaga.

73 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 3*r*: «arma di chi / lo possedeva / adolio [*sic*]». Crowe, Cavalcaselle 1870, 196 nota 47: «In der unteren Ecke rechts ein in Oelaufgemaltes Wappenschild, neu». Crowe, Cavalcaselle 1911, 286 nota 1: «To the right an escutcheon of modern date painted in oil».

256-7 nota 69).[74] Individuandovi il «carattere» di «Dirk Stuerbout», assegnò con decisione l'opera proprio a Bouts (fig. 7). Connotandolo come una «corda», non riconobbe invece lo strumento di preghiera tenuto in mano dall'effigiato, del quale segnalò il tenue colore itterico della resa dell'incarnato.[75] Egli, poi, si oppose all'attribuzione a Lorenzo Lotto, sostenuta da Høyen, di un intenso *Ritratto virile* oggi dato a Mabuse (fig. 20).[76] Ne indicò le notevoli alterazioni e lo riferì ad un artista di scuola fiamminga o tedesca della fine del Cinquecento in imitazione della maniera di «De Bruin» (fig. 4), identificabile verosimilmente in uno dei ritrattisti Bartholomäus Bruyn il Vecchio (1493-1555) o il Giovane (1530-1610 circa). Tale opinione fu ribadita sei anni più tardi nella *History of Painting in North Italy*.[77]

Il conoscitore si concentrò poi sull'accostamento a Jan van Eyck, sostenuto anche da Spengler, di un pannello laterale di un altare rappresentante *Sant'Antonio Abate e un donatore*.[78] Egli fu il primo ad attribuirlo a Petrus Christus in imitazione della maniera di van Eyck (fig. 8). Nel suo schizzo della tavola non riprodusse – forse credendolo spurio oppure perché era coperto da ridipinture – lo stemma oggi ben visibile sul margine destro della tavola (fig. 22). Giudicò «piccole» e non tratte dal vero («meschine») le mani del committente e ritenne «fiacco» e simile a quello di un «porcello» l'«intero» aspetto dell'eremita egiziaco, connotato anche da un «campanello» appeso al suo manto.[79] Nel 1865, come dimostrato dallo schizzo di Cavalcaselle, la tavola era ancora unita con una stuccatura ad una *Sacra Famiglia*, oggi datata all'inizio del Seicento, che Høyen aveva assegnato a Anthony van Dyck e che lo studioso italiano riferì ad un suo allievo (fig. 8).[80]

Il legnaghese respinse (fig. 7) anche la tradizionale assegnazione a Jan van Eyck, dubitativamente mantenuta da Høyen, di un *Ritratto di Jacoba di Baviera* oggi riferito a Jan Mostaert (fig. 23).[81] Nel 1857 i due autori degli *Early Flemish Painters*, annoverando l'opera – sulla base della bibliografia precedente – tra le più prestigiose tra le rare effigi di van Eyck, avevano indicato di non averla visionata con i propri occhi.[82] Crowe, quindi, non aveva analizzato l'allora celebre effige durante le sue ricognizioni a Christiansborg nel 1851. Nel 1865, però, Cavalcaselle, dopo aver copiato l'iscrizione da lui individuata sulla cornice del dipinto (Spengler 1827, 116 nota 161) datò il ritratto al Cinquecento e lo collegò alla maniera delle botteghe degli Holbein e dei Bruyn (fig. 7). Nella seconda edizione del loro volume sui Primitivi delle Fiandre (1872) il pezzo danese fu espunto dal *corpus* dei dipinti di

74 Hans Memling, *Ritratto di un giovane uomo con un rosario in mano*, 1485 -1490, olio su tavola trasportato su tela, 43,5 × 31,5 cm, Copenaghen, SMK, KMSsp738 (dal 1744). URL https://goo.gl/GL2Cbw (2018-08-20).

75 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 6*v*: «Memellino - no Stu[e]rbout / trasportato sopra tela - ha immensamente sofferto / colore carni gialla - chiara / carattere però come Dirck [*sic*] /Stuerbout […] cigno […] molini […] corda». Dato a Ambrosius Holbein in Spengler 1827, 461 nota 738, e a Memling in Fortegnelse 1864, 34 nota 296.

76 Jan Gossaert (Mabuse), *Ritratto virile*, 1520-1530 (?), olio su tavola, 41,5 × 31,5 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMS184, comprato nel 1830. Fortegnelse 1864, 11 nota 41. URL https://goo.gl/mivtiV (2018-08-20).

77 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 3*v*: «[Non] Lotto ma una scuola non Italiana _ del modo dei Debruin / e del 1500 fine - tavola fiamminga o tedesca - ha pure molto sofferto». Poiché in Crowe, Cavalcaselle 1871, 2, 530 nota 2, sono menzionate le misure del dipinto, che il legnaghese non registrò su alcun foglio del 'fascicolo danese' alla Marciana, è plausibile che egli o Crowe le avessero tratte - anni dopo la visita di Cavalcaselle a Copenaghen - da appunti di Crowe o da una copia di una guida di Christiansborg acquistata o avuta in dono dal britannico nel 1851 o, molto più verosimilmente, da una copia di Fortegnelse 1864 comprata da (o regalata a) Cavalcaselle nel 1865. Nei fondi di Venezia o a Londra non è emersa finora alcuna copia di alcuna guida della Kongelige Malerisamling.

78 Petrus Christus, *Sant'Antonio Abate ed un donatore*, 1450 circa, olio su tavola, 57,4 × 31 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp162 (dal 1763). URL https://goo.gl/BgdTPf (2018-08-20).

79 Crowe, Cavalcaselle 1872, 143. Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 8*r*: «credo Petrus C[h]ristus / nel modo di v[an] Ey[ck] […] acqua / figurette / alloro». Crowe, Cavalcaselle 1872, 143. Crowe, Cavalcaselle 1875, 151.

80 Ignoto pittore fiammingo, *La Sacra Famiglia*, 1600-1615, olio su tavola, 59 × 36 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp162A (dal 1763). Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 8*r*: «della scuola di van Dyck / del 1500-1600 […] giuntura». Fortegnelse 1864, 22 nota 167. URL https://goo.gl/ygxkAi (2018-08-20).

81 Jan Mostaert (copia da Jan van Eyck), *Ritratto di Jacqueline von Wittelsbach, contessa di Olanda e Zelanda*, olio su tavola, 61 × 42,5 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp161 (dal 1787). Fortegnelse 1864, 23 nota 180: «van Eyck?». URL https://goo.gl/2XV49N (2018-08-20). Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 6*v*: «DAME IACOBA DE BAVIERE / COMTESSE DE HOLLANDE / OBYIT [*sic*] 1431 […] nella cornicie [*sic*] / rilevato scritta […] quadro del 1500 / del genere dei Detti [*sic*] / Holby [*sic*] e di Debruyn [*sic*]».

82 Crowe, Cavalcaselle 1857, 39: «The portrait of Jacqueline is now at Copenhagen. That of Jean sans Peur is lost. We have seen neither of them, and are unable to say in what manner they were painted».



Figura 22. Petrus Christus, *Sant'Antonio Abate ed un donatore*. 1450 circa. Olio su tavola, 57,4 x 31 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp162. ©Wikimedia Commons



Figura 23. Jan Mostaert (Copia da Jan van Eyck), *Ritratto di Jacqueline von Wittelsbach*. 1500-1530 (?). Olio su tavola, 61 x 42,5 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp161. ©www.smk.dk Public Domain



Figura 24. Andrea Mantegna, *Il Cristo morto sorretto da un serafino e da un cherubino*. 1495-1500. Tempera su tavola, 78 x 48 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp69. ©www.smk.dk Public Domain

van Eyck.[83] Si tratta di uno dei principali interventi di Cavalcaselle nella sezione del loro tomo inerente alla produzione dei fratelli van Eyck, che Crowe aveva riscritto a partire almeno dalla fine del 1859 (Levi 1988, 148).

## 10 Mantegna tra van Eyck, Bellini e Leonardo

L'opera sulla quale Cavalcaselle si soffermò più a lungo durante la sua sosta in Danimarca è il «Mantegna famoso» (fig. 1),[84] vale a dire il *Cristo morto sorretto da un arcangelo e da un cherubino* (fig. 24).[85] Lo studioso compì diverse analisi del dipinto, realizzandone vari schizzi corredati da annotazioni (figg. 4, 5, 6, 7, 8)[86]. Dopo aver registrato la provenienza della tavola («da Roma») dalla raccolta del «Cardinal Valenti» Gonzaga (fig. 6),[87] si interrogò sul significato del gesto degli angeli dolenti che offrono alla pia devozione dello spettatore il corpo nudo del Cristo (fig. 4).[88] Il conoscitore datò poi il dipinto di Copenaghen al «tempo di quelli del Louvre» (fig. 4),[89] riferendolo quindi alla *Madonna della Vittoria*,[90] al *Parnaso*[91] e alla *Trionfo della Virtù*[92] del museo parigino. In un altro schizzo egli associò il dipinto danese al *Parnaso* anche per la rappresentazione, di un terreno scuro e accidentato sul margine inferiore di entrambi i dipinti (fig. 5).[93] Lo studioso appuntò poi la necessità di comparare la tavola a Copenaghen, verosimilmente in relazione alla comune presenza di uno sfondo ricco di riferimenti archeologici e per il virtuosistico panneggio, al *San Sebastiano* allora al Belvedere viennese.[94] In seguito il legnaghese visionò minuziosamente il paesaggio rappresentato nel pezzo Valenti Gonzaga, rinvenendovi una cui cura per il «dettaglio» – con «effetti di paese meraviglioso» – che gli ricordò «van Eyck» (fig. 5).[95] Ad esclusione del cielo, «rovinato» da ridipinture e puliture, giudicò il fondo dell'opera «intatto» e ritenne che Mantegna lo avesse realizzato 'al risparmio', quasi volesse anticipare la 'sprezzatura' dei secoli successivi, utilizzando una «tinta come acquerello chiara in molte parti» sotto alla quale, «traspare la tavola» (fig. 5).[96] Nel paesaggio notò però anche «un certo sentimento» (fig. 6) che gli ricordò l'*Orazione nell'Orto* di Giovanni Bellini, da poco entrata alla National Gallery.[97] Lo studioso aveva osservato il dipinto di Bellini in varie occasioni, specialmente nel 1857, quando, durante la sua – ancora misteriosa[98] – attività alla mostra di Manchester, ebbe modo di confrontarlo a lungo con l'opera d'identico soggetto di Mantegna, che qualche decennio più

83 Crowe, Cavalcaselle 1872, 42 nota 2: «copy assignable to the close of the 16th century».

84 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 1*r*.

85 Andrea Mantegna, *Il Cristo morto sorretto da un serafino e da un cherubino (o Imago Pietatis o Il Redentore passo tra due angeli)*, 1495 - 1500, tempera su tavola, 78 × 48 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp69 (dal 1763, Valenti Gonzaga). Mantegna 2008, 238 nota 84. Crowe, Cavalcaselle 1871, 1, 403. Bjerre 2008, 66-70. URL `https://goo.gl/BnZXwG` (2018-08-20).

86 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, ff. 4*r*, 4*v*, 5*r*, 5*v*, 6*r*, 7*r*, 7*v*. Levi 1988, 247 nota 26 (297).

87 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 5*v*. Spengler 1827, 57-58 nota 69. Fortegnelse 1864, 11 nota 45.

88 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 4*r*: «[Gli angeli dolenti] Scoprono Cristo - era tutto coperto».

89 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 4*r*.

90 Andrea Mantegna, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi (Madonna della Vittoria)*, 1496, tempera grassa (?) su tela, 285 × 168 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. 369 (dal 1799). Mantegna 2008, 319 nota 125. Crowe, Cavalcaselle 1871, 1, 410.

91 Andrea Mantegna, *Marte e Venere (il Parnaso)*, 1490-1497, tempera su tela, 159 × 192 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. 370 (dal 1801). Crowe, Cavalcaselle 1871, 1, 408-409. Mantegna 2008, 336 nota 137.

92 Andrea Mantegna, *Trionfo della Virtù (Minerva (o Pallade?) scaccia i Vizi dal Giardino delle Virtù)*, 1500-1502, tempera grassa (?) su tela, 160 × 182 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. 371 (dal 1801). Crowe, Cavalcaselle 1871, 1: 408-9. Lucco 2006. Mantegna 2008, 349 nota 145.

93 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 4*v*: «come al Louvre».

94 Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, 1457-1459, tempera su tavola di pioppo, 68 × 30 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 301. Crowe, Cavalcaselle 1871, 1, 387. Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 4*r*: «vedi Vienna».

95 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, 5*r*. Levi 1988, 247 nota 26 (297). Si può supporre che proprio la visione degli elementi paesistici del dipinto danese abbia successivamente indotto lo studioso a indagare più a fondo la possibilità che Mantegna avesse attinto da van Eyck – verosimilmente attraverso la visione di opere di Primitivi Fiamminghi conservate in Italia alla fine del Quattrocento – alcuni aspetti iconografici, tecnici e stilistici presenti nelle sue opere.

96 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, 5*r*. Seccaroni 2010, 127: «Il risparmio [...] è uno dei mezzi della sprezzatura, con cui gli artisti cinquecenteschi ostentavano la loro abilità».

97 Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 6*r*. Giovanni Bellini, *Orazione nell'Orto*, 1465 circa, tempera all'uovo su tavola, 81,3 × 127 cm, Londra, National Gallery, inv. NG726 (dal 1863).

98 La ricerca è ancora in corso per quanto riguarda la natura del «piccolo impiego» (Levi 1988, 72 nota 202 (96)) ottenuto da Cavalcaselle durante la mostra di Manchester.

tardi sarebbe entrata anch'essa nella pinacoteca britannica.[99] In un appunto piuttosto oscuro, per di più, Cavalcaselle accostò (fig. 4) il panneggio del sudario del Cristo di Copenaghen a quello in alcuni dipinti che egli aveva visionato a Londra e che dubitativamente attribuì a Giovanni Bellini.[100] È possibile che tra di essi egli includesse anche una *Sacra Conversazione* ora a Birmingham.[101] Lo studioso criticò la forma «spiacevole» della testa del Cristo, lodando però la resa anatomica del suo corpo (fig. 4).[102] In seguito isolò graficamente il dettaglio della tavola con i piedi del Salvatore. Egli li paragonò in bellezza, forse più che per veridicità anatomica, ai piedi di alcuni personaggi presenti in altri dipinti, plausibilmente mantegneschi. Forse tali dettagli erano rappresentati – come a Copenaghen – di scorcio, in corrispondenza di alcuni gradini (fig. 5).[103] Probabilmente il legnaghese si riferì prima ai piedi del Bambino nella *Sacra Conversazione* della Pinacoteca Sabauda,[104] poi a quelli del Battista nella *Pala Trivulzio*[105] e infine, più probabilmente, a quelli di Mercurio nel *Parnaso*.[106] Dopo essersi soffermato sul contrasto tra «tinta locale caldetta» e le ombre «fredde» utilizzate nel pezzo danese, Cavalcaselle giudicò le «carni» del *Cristo* Valenti Gonzaga «o spellate o ridipinte ad olio» (fig. 5).[107] In prossimità degli occhi e delle tempie del Nazareno annotò: «ricorda il San Giovanni di Londra / Nazional Galleria» (fig. 6).[108] Verosimilmente lo studioso fu colpito da una peculiarità fisiognomica del disegno di Mantegna, che, al pari del Cristo nella tavola di Christiansborg, connotò il Battista nella *Sacra Conversazione* Monti[109] con occhi grandi e tondi e, soprattutto, con una linea obliqua che ne delinea espressivamente le tempie.[110]

Il conoscitore si concentrò a lungo sull'abilità di Mantegna di particolareggiare con una «massa di chiaro scuro» il candido panno che cinge la vita del Salvatore (fig. 8).[111] Egli pose questa «scienza bellissima» (fig. 6)[112] del maestro padovano in paragone soprattutto con da Vinci: «Leonardo non ha fatto di più nello studio delle pieghe» (fig. 6).[113] Tale attenzione di Cavalcaselle, che qualche anno più tardi sarebbe stata ribadita anche nel primo tomo della *History of Painting*

**99** Andrea Mantegna, *Orazione nell'Orto*, 1458-1460, tempera su tavola, 62,9 × 80 cm, Londra, National Gallery, inv. NG1417 (dal 1894).

**100** Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 4*r*: «quadri di Bellini? Londra / per pieghe».

**101** In relazione al manto del donatore in Giovanni Bellini e bottega, *Sacra Conversazione (Madonna con il Bambino tra santi e un donatore)*, 1505 circa, olio su tavola di pioppo, 91,4 × 81,3 cm, Birmingham, City Art Gallery, inv. 1977P227 (dal 1977). Il pezzo intorno al 1865 era a Londra nella raccolta del IV Earl of Ashburnham (Humfrey 2006, 79).

**102** Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 4*r*: «testa spiacevole / ma corpo bello / scorcio bello / anatomia bella / forme buone / mani belle così con il tutto».

**103** Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 4*v*: «belli come a Torino / come a Milano / come a Parigi la allegoria». Levi 1988, 296 nota 26.

**104** Andrea Mantegna, *Madonna con il Bambino e santi (Sacra Conversazione)*, 1495 circa (?), tempera su tavola, 61,5 × 87,5 cm, Torino, Galleria Sabauda, inv. 177. In Crowe, Cavalcaselle 1871, 1: 417 nota 5 (da 415), e soprattutto 482, fu riferita alla collaborazione tra Mantegna e Giovanni Francesco Caroto. Parimenti lo fu Giovanni Battista Cavalletto, *Circoncisione*, 1487 circa, pergamena miniata incollata su tavola, 35 × 38,5 cm, Torino, Biblioteca Reale, inv. 17862. Bauer-Eberhardt 1993, 75-6.

**105** Andrea Mantegna, *Madonna con il Bambino Madonna in gloria tra i santi Giovanni Battista, Gregorio Magno, Benedetto e Girolamo (Pala Trivulzio)*, 1497, tempera su tela, 287 × 214 cm, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco, inv. 554 (dal 1935). Crowe, Cavalcaselle 1871, 1: 409-10, anche nota 1 (410). In alternativa, lo studioso potrebbe essersi riferito a Cima da Conegliano, *Daniele nella fossa dei leoni*, 1495 circa (?), tempera e olio su tavola, 47 × 33 (57,7 × 43,5) cm, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. 90. Crowe, Cavalcaselle 1871, 1: 416 nota 5 (da 415): «monochrome by one of Mantegna's disciples». Plausibilmente il legnaghese non si riferì a Andrea Mantegna, *Cristo Morto*, 1475 circa, tempera e colla su tela, 68 × 81 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 198. Crowe, Cavalcaselle 1871, 1: 394 («wonderful figure») nota 2 (394-5): «almost repulsive is the detail of the wounds in the feet». Appare inverosimile ritenere anche che egli si riferisse ai piedi del Bambino in Andrea Mantegna, *Madonna dei Cherubini*, 1485-1490 circa, tempera su tavola, 88 × 70 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 297 (dal 1808). Nel 1865 il pezzo era infatti assegnato a Giovanni Bellini poiché era ancora alterato dalle ridipinture che sarebbero state rimosse nel 1885 da Luigi Cavenaghi.

**106** Crowe, Cavalcaselle 1871, 1: 408-9. Eastlake 1874, 299: «allegory of Parnassus».

**107** Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, ff. 4*v*-5*r*.

**108** Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 6*r*.

**109** Andrea Mantegna, *Madonna con il Bambino in torno tra i santi Giovanni Battista e Maria Maddalena (Sacra Conversazione)*, 1490-1505, tempera su tela, 139,1 × 116,8 cm, Londra, National Gallery, inv. NG274 (dal 1855).

**110** Poiché il paragone è riferito alla zona sopracciliare e del bulbo oculare, risulta meno probabile che egli volesse comparare il *Cristo* Valenti Gonzaga all'Evangelista della già citata *Orazione* londinese di Bellini. Benché presenti – al pari del Nazareno di Copenaghen – la bocca aperta (nella quale sono ben visibili i denti), egli ha infatti gli occhi chiusi.

**111** Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 7*v*.

**112** Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 4*r*.

**113** Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), VII, f. 6*r*. Levi 1988, 247 nota 26.

*in North Italy*[114] induce a riflettere sull'attenzione che, durante tutta la loro carriera, il legnaghese e Crowe ebbero verso la dialettica tecnica e stilistica intercorsa tra Leonardo – e i Leonardeschi – e i maestri delle altre scuole italiane e nordiche. Le ricognizioni in corso tra le carte dello studioso britannico indicano che, sebbene mai terminata, la biografia di Leonardo progettata dai due soci fosse stata da loro – o dal solo Crowe – elaborata fino ad uno stadio avanzato.[115] Se fosse stata ultimata, plausibilmente l'opera vinciana dell'inglese e di Cavalcaselle avrebbe paragonato la perizia di Leonardo e dei suoi contemporanei nella costruzione con contrasti chiaroscurali degli effetti tridimensionali dei tessuti da loro dipinti. I due studiosi, inoltre, vi avrebbero forse trattato anche della fortuna collezionistica (Christiansen 1990; Bambach 2004) degli studi di panneggio leonardeschi su lino[116] o su carta.[117] Il paragone tra l'abilità pittorica di Mantegna e di Leonardo nella resa delle pieghe non ha goduto di grande fortuna critica. Nell'Ottocento la maestria di Mantegna nel panneggio, tradizionalmente interpretata come una virtuosistica derivazione della sua attenzione archeologica verso l'arte antica, fu ritenuta fonte d'ispirazione per Correggio,[118] mentre in tempi più recenti essa è stata associata all'œuvre di Crivelli.[119]

## 11 Il divoratore di lame prussiano

In conclusione si segnala un *Ritratto di uomo di ventisette anni*, conservato nelle raccolte reali danesi almeno a partire dall'ultimo quarto del Seicento, che Crowe e Cavalcaselle potrebbero aver osservato durante le loro ricognizioni a Christiansborg (fig. 25).[120] Il pezzo, datato 1545, è oggi assegnato al Maestro degli Anni Quaranta del Cinquecento, che si ritiene abbia operato ad Anversa in concorrenza con Willem Adriaensz Key, Ambrosius Benson e Anthonis Mor. Nel corso dell'ultimo secolo all'ignoto ritrattista fiammingo è stato gradualmente riferito un *corpus* di effigi attribuite in precedenza a Pieter Pourbus o Georg Pencz (Friedländer 1917, 196 nota 100). Nell'Ottocento il dipinto danese era assegnato a Hans Holbein il Giovane e, come riportato da Spengler, era curiosamente noto come il *Ritratto del Cultrivorus Borussicus*.[121] Si tratta dell'appellativo latino assegnato, soprattutto nella letteratura clinica, ad Andreas Grünheide, un giovane servo della gleba prussiano che nel 1635, dopo aver accidentalmente ingerito un coltello, ritornò in salute grazie ad una pionieristica operazione chirurgica.[122] L'intervento di rimozione della lama, effettuato da Daniel Beckher all'Università di Königsberg, fu ampiamente celebrato dalla comunità medica fiamminga, come testimonia l'invio, dalla Prussia alla raccolta del medico Otto Heurnius (1577-1652), di un *Ritratto del Cultrivorus Borussicus* che fu poi a lungo esposto al Teatro Anatomico di Leiden.[123] All'origine della confusione – avvenuta nelle Fiandre o più tardi in Danimarca – tra Grünheide e l'uomo rappresentato nella tavola danese vi è forse anche il dettaglio della spada stretta da quest'ultimo nella mano destra. La lama, infatti, vi appare quasi 'divorata' da successive ridipinture o pulizie. L'ignoto nell'effige ora a Copenaghen, però, pre-

114 Crowe, Cavalcaselle 1871, 1: 403: «we know of no picture of the master in which form is given with more purity, drapery with more studied art, and chiaroscuro with more Leonardesque perfection».

115 Londra, NAL, coll. 86.ZZ.198, inv. MSL/2001/4/2/1-12 e 13. Levi 1988, 370, 411.

116 Leonardo, *Studio di panneggio*, 1470 circa, inchiostro grigio e biacca su tela di lino, 266 × 233 mm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 2255 *recto* (dal 1793). Leonardo, *Studio di panneggio*, 1470 circa, inchiostro grigio e biacca su tela di lino, 240 × 193 mm, Parigi, Fondation Custodia, inv. 6632 (Frits Lugt).

117 Leonardo, *Studio di panneggio per figura in ginocchio*, 1491-1494 (?), inchiostro nero e biacca su carta, 213 × 159 mm, Royal Collection, inv. RCIN 912521 (da almeno il 1690).

118 In Malkin 1835, 58, il panneggio di Mantegna fu associato, soprattutto in riferimento alla figura di san Giovanni Battista, a Correggio, *Sacra Conversazione (Madonna di San Francesco)*, 1514-1515, olio su tavola, 299 × 245 cm, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. 150.

119 Andrea Mantegna, *San Giovanni il Battista*, dettaglio da *Pala di San Zeno*, 1456-1460, pannello destro, tempera su tavola, 213 × 135 cm, Verona, Basilica di San Zeno. Associato a Carlo Crivelli, *San Giacomo il Maggiore*, 1472, tempera e oro su tavola, 97,2 × 32,1 cm, New York, Brooklyn Museum, inv. 78.151.10 in Lightbown 2004, 132.

120 Maestro degli Anni Quaranta del Cinquecento, *Ritratto di uomo di 27 anni (Sir Thomas Gresham?)*, 1545, olio su tavola, 94 × 68 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp739 (da prima del 1690). URL `https://goo.gl/f1lHfm` (2018-08-20).

121 Assegnato a Hans Holbein il Giovane in Spengler 1827, 461-2 nota 739 («Cultivori Borussici Portrait») e in Forte9 gnelse 1864, 34 nota 355.

122 Veryard 1701, 8: «Cultivorus Prussianus». Gurischius 1730, 323: «Cultrivorus Prussiacus seu Regiomontanus» o «Borussicus». de Plouquet 1809, 265: «Cultrivorus Borussicus».

123 Ignoto, *Ritratto di Andreas Grünheide (Cultrivorus Borussicus)*, 1635-1639, olio su tela, 101 × 77 cm, Leiden, Rijksmuseum Boerhaave te Leiden, inv. P00789 (dal Teatro Anatomico di Università di Leiden).

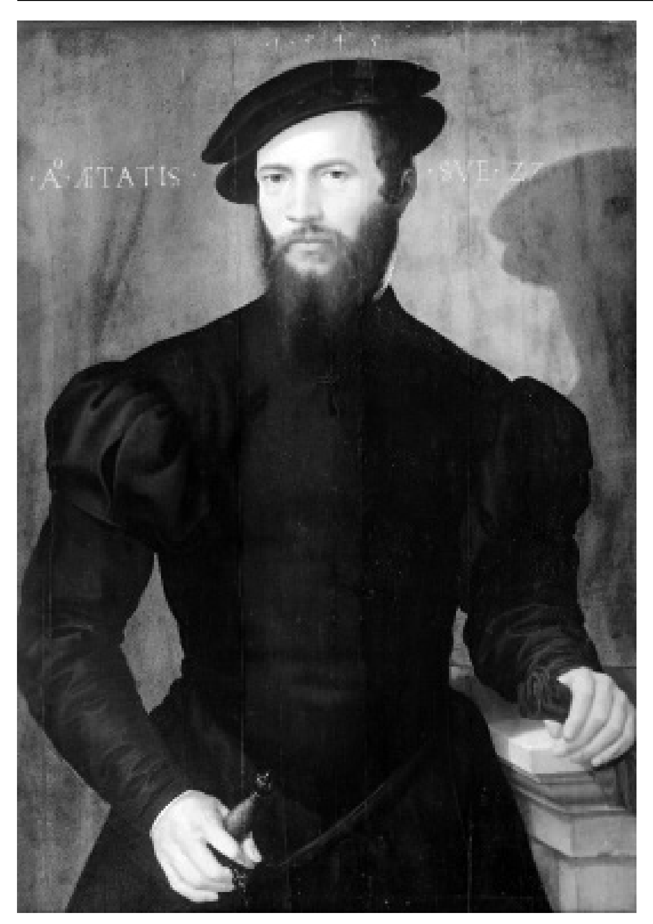



Figura 25. Maestro degli Anni Quaranta del Cinquecento, *Ritratto di uomo di 27 anni (Sir Thomas Gresham?)*. 1545. Olio su tavola, 94 x 68 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp739. ©www.smk.dk Public Domain

senta non poche similitudini fisiognomiche e la stessa età di Sir Thomas Gresham (1518-1579). Intorno al 1545, per giunta, il mercante inglese si trovava molto probabilmente ad Anversa, dove si ritiene che il Maestro degli Anni Quaranta abbia realizzato il dipinto ora conservato in Danimarca. Gresham fu infatti immortalato nella città fiamminga nel 1544 da un altro – anch'esso ignoto – pittore in un pezzo ora conservato a Londra.[124] Non si può escludere, dunque, che la tavola dello Statens Museum for Kunst rappresenti proprio Gresham. Si segnala infine come un'ignota coetanea della consorte del banchiere elisabettiano, Ann Fernley (1519-1596), fosse stata effigiata in un'opera risultata centrale (Friedländer 1917, 196 nota 100) per la delineazione dell'œuvre del Maestro degli Anni Quaranta: il *Ritratto di donna di ventisei anni* (1545), un tempo nella raccolta berlinese di Richard von Kaufmann e di seguito nella collezione neerlandese – poi in parte dispersa in Sudamerica – von Pannwitz (Friedländer 1975, 93 nota 251).[125] Alcuni anni più tardi, per di più, la moglie di Gresham fu certamente immortalata da Anthonis Mor in un dipinto che, come il suo *pendant*,[126] è oggi conservato al Rijksmuseum dopo aver costituito uno dei vanti della raccolta Walpole e poi dell'Ermitage Imperiale di San Pietroburgo.[127] Nel caso in cui l'effige di Copenaghen rappresentasse Gresham, dunque, non si potrebbe escludere che essa potesse comporre – assieme ad un ipotetico ritratto coevo della moglie – un dittico simile a quello oggi ad Amsterdam, che Cavalcaselle potrebbe aver osservato durante la sua presenza in Russia nel settembre del 1865.[128]

124 Ignoto artista fiammingo, *Ritratto di Sir Thomas Gresham*, 1544, olio su tavola, 167,5 × 109 cm, Londra, Mer5 cers' Company. Strong 1969, 130, § 1 («The style would defig nitely favour Antwerp»).

## Appendice

a. Dipinti non esposti al pubblico nel 1865 a Christiansborg e trasferiti a Kronborg entro il 1884: 1. Giuseppe Caletti (?), *Saul e Davide con la testa di Golia (o Astolfo e un paggio con la testa di Orrile?)*, olio su tela, 94,5 × 73 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp139. Come segnalato da Jesper Svenningsen (URL `https://goo.gl/2AtBZa`, 2018-08-20), si tratta di una copia dal dipinto di Dosso Dossi (olio su tela, 98 × 83 cm) della Galleria Borghese di Roma (inv. 181). Intriso della maniera di Pietro della Vecchia e del Padovanino 2. Jacopo Bassano, *Decollazione del Battista*,

125 Maestro degli Anni Quaranta del Cinquecento, *Ritratto di donna di 26 anni (Ann Fernley Gresham?)*, 1545, olio su tavola, 58 × 45 (o 55 × 48) cm, ubicazione attuale ignota (già a De Hartekamp, Heemstede, raccolta von Pannwitz).

126 Anthonis Mor, *Ritratto di Sir Thomas Gresham*, 1555 circa o 1560-1565, olio su tavola, 90 × 75,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-3118 (acquistato nel 1931).

127 Anthonis Mor, *Ritratto di Ann Fernley Gresham*, 1555 circa o 1560-1565, olio su tavola trasportato su tela, 88 × 75,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-3119 (acquistato nel 1931).

128 Sebbene tra le carte russe di Cavalcaselle finora note (Marciana, Cod. It. IV, 2033 (=12274), Fascicolo IV) non siano presenti schizzi o annotazioni dei due ritratti oggi al Rijksmuseum (Levi 1988, 248, 297 nota 28; Franz 2017), non si può escludere che eventuali sue riflessioni – grafiche o verbali – sulle due opere siano collocate in altri fascicoli veneziani oppure nel Fondo Crowe.

1550 circa, olio su tela, 131 × 126 cm, SMK, inv. KMSsp132 (URL `https://goo.gl/ZKfz5v`, 2018-08-20). 3. Copia del XVI secolo da Raffaello, *Madonna di Loreto*, 117,5 × 90,3 cm, tempera su tavola Copenaghen, SMK, inv. KMSsp6 (URL `https://goo.gl/MRYVnL`, 2018-08-20).

b. Dipinti non esposti al pubblico nel 1865 a Christiansborg e trasferiti a Fredenborg entro il 1884: 1. Tiziano (attribuito a), *Ritratto virile*, 1571, olio su tavola, 68 × 52 cm, SMK, inv. KMSsp137 (URL `https://goo.gl/eq6vyU`, 2018-08-20). 2. Francesco Beccaruzzi, *Ritratto di suonatore di viola da gamba*, olio su tela, 87,5 × 62,5 cm, Copenaghen, SMK, inv. KMSsp141 (URL `https://goo.gl/c5xDuK`, 2018-08-20). 3. *Ritratto di guerriero (Carlo il Temerario?)*, olio su tavola, 90 × 67 cm, SMK, inv. KMSsp142). È una variante antica di Dosso Dossi, *San Guglielmo d'Aquitania*,1530-1535, olio su tela, 85 × 73,3 cm, Royal Collection, inv. RCIN 405775. Il pezzo danese reca ancora la tradizionale – quanto sorprendente – assegnazione a Sebastiano del Piombo. Differisce da altre varianti ultramontane del dipinto di Hampton Court considerate ritratti di Carlo il Temerario, una delle quali, su tela (95,6 × 75,6 cm), fu battuta all'asta da Bonhams a Londra il 13 aprile 1999 con assegnazione alla bottega di Jan van Hemessen (URL `https://goo.gl/taVDyA`, 2018-08-20). 4. *Sacra Famiglia con san Giovannino*, olio su tavola, 90,5 × 77,5 cm, SMK, inv. KMS570. Acquistata da Høyen nel 1848. Riferita oggi ad un imitatore di Giulio Romano e Perin del Vaga, risente della produzione di Ridolfo del Ghirlandaio e, in misura minore, del Sodoma e di Puligo (URL `https://goo.gl/ubQBUA`, 2018-08-20).

c. Tra i dipinti salvati nel 1884 dal rogo di Christiansborg e non esposti al pubblico (perché posti nei depositi) nel 1865: Francesco Menzocchi (attribuito a), *Sacra Conversazione (San Bernardo di Chiaravalle contempla la Madonna del Latte durante il Matrimonio Mistico di santa Caterina da Siena)*, olio su tavola, 133,8 × 106,7 cm, SMK, inv. KMSsp8 (dal 1763, Valenti Gonzaga). Assegnato a Giulio Romano in Spengler 1827, 9-10 nota 8 (URL `https://goo.gl/aqDVXc`, 2018-08-22).

## Bibliografia


Bambach, Carmen (2004). «Leonardo and Drapery Studies on "Tela Sottilissima di Lino"». Apollo, 159(503), 44-55.

Baumann, Heinrich Raimond (1875). *Rafael. Opptegnelser efter Prof. N.L. Høyens Forelæsninger i Vinteren 1866-1867*. Kjøbenhavn: Thomas Linds Forlag.

Bloch, Emil (1875). *Catalog over den kongelige Malerisamling paa Christiansborg Slot*. Kjøbenhavn: Bianco Lunos Bogtrykkeri.

Bjerre, Henrik (2008). «Picture Frames in the Old Royal Collection». Bjerre, Henrik (ed.), *Frames = State of the Art*. Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 59-88.

Borean, Linda (2005). «Il carteggio di Abraham Hume e Giovanni Maria Sasso collezionismo e mercato tra Venezia e Londra alla fine del Settecento». Aikema, Bernard; Lauber, Rosella; Seidel, Max (a cura di), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima = Atti del Convegno* (Venezia, 21-25 settembre 2003). Venezia: Marsilio, 321-43.

Bredal-Jørgensen, Jøn et al. (2011). «Striking Presence of Egyptian Blue Identified in a Painting by Giovanni Battista Benvenuto from 1524». *Analytical and Bioanalytical Chemistry*, 401, 1433-9. URL `https://goo.gl/GnV58a` (2018-07-12).

Chiari Moretto Wiel, Maria Agnese (2000). «220. Ritratto d'uomo con libro e orologio». Pedrocco, Filippo, *Tiziano*. Milano: Rizzoli, 262.

Christiansen, Keith (1990). «Leonardo's Drapery Studies». *The Burlington Magazine*, 132(1049), 572-3.

Christiansen, Keith (2005). «5. The Meeting of Joachim and Anna at the Golden Gate». Christiansen, Keith (ed.), *From Filippo Lippi to Piero della Francesca: Fra Carnevale and the Making of a Renaissance Master = Exhibition Catalog* (Milano, 13 October 2004-9 January 2005; New York, 1 February-1 May 2005). New Haven: Yale University Press, 154-5.

Collodel, Sabina (2013). *Francesco Beccaruzzi* [tesi di laurea]. Venezia: Universita Ca' Foscari.

Crowe, Joseph Archer (1895). *Reminiscences of Thirty-five Years of My Life*. London: Murray.

Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista (1857). *The Early Flemish Painters. Notices of their Lives and Works*. London: Murray.

Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista [1857] (1872). *The Early Flemish*

*Painters. Notices of their Lives and Works*. London: Murray.

Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista (1864-6). *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*. 3 vols. London: Murray.

Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista [1864-66] (1903-1911). *A History of Painting in Italy*. 6 vols. Edited by Robert Langton Douglas, Tancred Borenius, Sandford Arthur Strong and Giacomo De Nicola. London: Murray.

Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista (1903). «Giotto and the Giottesques». Crowe, Cavalcaselle 1903-1911, vol. 2.

Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista (1911). *Florentine Masters of the Fifteenth Century*. Crowe, Cavalcaselle 1903-1911, vol. 4.

Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista [1864] (1909). *A New History of Painting in Italy*, vol. 2. Edited by Edward Hutton. London/New York: Dent.

Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista; Jordan, Max (Hrsgg.) (1869-76). *Geschichte der Italienischen Malerei*. 6 Bde. Leipzig: Hirzel.

Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista; Jordan, Max (Hrsgg.) (1869). *Geschichte der Italienischen Malerei*. Bd. 2. Leipzig: Hirzel.

Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista; Jordan, Max (Hrsgg.) (1870). *Geschichte der Italienischen Malerei*. Bd. 3. Leipzig: Hirzel.

Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista; Jordan, Max (Hrsgg.) (1872b). *Geschichte der Italienischen Malerei*. Bd. 4. Leipzig: Hirzel.

Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista (1871). *A History of Painting in North Italy*. 2 vols. London: Murray.

Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista (1877). *The Life and Times of Titian: with Some Accounts of His Family*, vol. 2. London: Murray.

Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista (1882). *Raphael. His Life and Works*, vol. 1. London: Murray.

Dal Pozzolo, Enrico Maria (2008). *Colori d'amore: parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*. Treviso: Canova.

de Plouquet, Wilhelm Gottfried (1809). *Literatura medica digesta sive repertorium medicinae practicae, chirurgiae atque rei obstetricae*, vol. 3, *M-Q*. Tubinga: Cotta.

di Sabatino, Valentina (2009). «Gli Statuti di Monteleone di Spoleto: 'a honore et essaltazione et grandezza del Eccellentissimo et Illustrissimo ser Alberico Cybo Malaspina'». *Il feudo di Ferentillo al tempo di Alberico I Cybo Malaspina (1553-1623). Istituzioni, economia, arte, confini = Atti del Convegno* (Ferentillo, 30 aprile-1 maggio 2008). A cura di Paolo Pelù, Olga Raffo. Modena: Aedes Muratoriana, 91-106.

Donati, Andrea (2014). *Paris Bordone. Catalogo Ragionato*. Soncino: Edizioni dei Soncino.

Eastlake, Elizabeth (1874). *Handbook of Painting. The Italians Schools*, vol. 2. London: Murray.

Ekserdjian, David (2016). «47. Ritratto di Lorenzo Cybo». Ekserdjian, David (a cura di), *Correggio e Parmigianino. Arte a Parma nel Cinquecento = Catalogo della mostra* (Roma, 12 marzo-26 giugno 2016). Cinisello Balsamo: Silvana, 206.

Embree, Michael (2007). *Bismarck's First War. The Campaign of Schleswig and Jutland 1864*. Solihull: Helion & Co.

Emiliani, Andrea (2008). *Federico Barocci (Urbino, 1535-1612)*, vol. 1. Ancona: Il Lavoro Editoriale.

Ericani, Giuliana (2010). «22. Ritratto di senatore». Ballarin, Alessandro; Ericani, Giuliana (a cura di). *Jacopo Bassano e lo stupendo inganno dell'occhio = Catalogo della mostra* (Bassano del Grappa, 6 marzo-13 giugno 2010). Milano: Electa, 95-7.

Fadda, Elisabetta (2017). «Correggio, Anselmi e Rondani. Firme d'artista nella Scuola di Parma». *Venezia Arti*, 26, 157-70. DOI 10.14277/2385-2720/VA-26-17-9.

Fagiolo Dell'Arco, Maurizio (1970). *Il Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*. Roma: Bulzoni Editore.

Falomir, Miguel (2008). «Titian's Last Portraits». *Late Titian and the Sensuality of Painting = Exhibition Catalog* (Vienna, 17 ottobre 2007-7 gennaio 2008; Venezia, 1 febbraio-21 aprile 2008). Edit by Sylvia Ferino-Pagden. Cinisello Balsamo: Silvana, 139-45.

Farnedi, Giustino (2017). «Leone Pavoni abate di San Pietro di Perugia». *Sassoferrato dal Louvre a Perugia. La collezione riunita = Catalogo della mostra* (Perugia, 8 aprile-5 novembre 2017). A cura di Cristina Galassi. Passignano sul Trasimeno: Aguaplano, 289-303.

Fortegnelse (1864). *Fortegnelse over den Kongelige Malerisamling paa Christiansborg Slot*. Kjobenhavn: Bianco Luno.

Frabetti, Giuliano (1954). «La S. Cecilia di Raffaello e alcune conseguenze ferraresi». *Em-*

*porium. Rivista mensile illustrata d'arte e di cultura*, 119, 713(4), 215-9.

Franz, Fabio (2013). «Notes on Cavalcaselle's 1865 Visit to Stockholm». *Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, 19(2012), 165-72.

Franz, Fabio (2017). «An Insipirational Milieu: St. Petersburg Cosmopolitan Collections of Old Masters». *Experiment,* 23(1)*, in Memoriam: Dmitry Vladimirovich Sarabyanov = Proceedings of the 5th RACG Workshop* (Brema, 26-27 novembre 2015), 81-92.

Friedländer, Max Jacob (1917). *Die italienischen Gemälde,* Bd. 1 von *Die Sammlung Richard Von Kaufmann.* Berlin: Cassirer&Helbing.

Friedländer, Max Jacob (1923). «Barocci und Tintoretto». *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1, 259-62.

Friedländer, Max Jacob (1975). *Anthonis Mor and His Contemporaries. Early Netherlandish Painting.* Edit by Henri Pauwels, Gerard Lemmens. Leyden: Sijthoff, 13.

Gillgren, Peter [2011] (2017). *Siting Federico Barocci and the Renaissance Aesthetic*. London/New York: Routledge.

Dal Poggetto, Paolo (1999). «b. Adorazione dei Magi». Bon Valsassina, Caterina; Guccione, Margherita (a cura di), *Arte dal Medioevo al Novecento*. Vol. 2 di *Acquisizioni e donazioni 1996-1998*. Roma: Guerzoni, 102-3.

Gurischius, Martinus [Martin Schurig] (1730). *Tractatus historico-medicus de chilo humano*. Leipzig: Weidmann.

Hoet, Gerard (1752). *Catalogus of naamlyst van schilderyen met derzelver pryzen zedert een langen reeks van Jaaren zoo in Holland als op anderen Plaatzen in het openbaar Verkogt*, vol. 2. Gravenhage: van Baalen.

Humfrey, Peter (2006). «5. Giovanni Bellini. Virgin and Child with Saints Peter and Mark and a Donor». *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting = Exhibition catalog* (Washington, 12 marzo-26 giugno 2016; Vienna, 17 ottobre 2006-7 gennaio 2007). Edit by David Alan Brown, Sylvia Ferino-Pagden. New Haven/London: Yale University Press, 77-9.

Høgsbro, Kirsten-Elizabeth (1994). «N.L. Høyen og Chr. J. Thomsen». *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum 1994*, 172-86, 206-7. URL `https://goo.gl/TohrXA` (2018-07-12).

Krohn, Mario (1910). *Italienske billeder i Danmark*. København: Nordisk Forlag.

Levi, Donata (1988). *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*. Torino: Giulio Einaudi.

Levi, Donata (unpublished). «Rediscovering Crowe». *A Revolution in Taste. Francis Haskell's 19th Century = International convention* (Oxford, 23-24 ottobre 2015).

Lightbown, Ronald W. (2004). *Carlo Crivelli*. New Haven: Yale University Press.

Loisel, Catherine (2008). «L'exemple de Bassano et Barocci et le premier pastel d'Annibale Carracci». *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz*, 52, 2-3, *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz = Tagungsband* (Florenz, 22-23 setembre 2008), 205-13.

Lucco, Mauro (a cura di) (2006). «15. Pallade espelle i Vizi dal giardino delle Virtù». *Mantegna a Mantova 1460-1506 = Catalogo della mostra* (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007). Milano: Skira, 100-1.

Madsen, Karl (1898). «Venetianske Portrætbilleder i den kgl. Malerisamling». *Kunstbladet, Nordisk Tidsskrift*, 288-304.

Malkin, Arthur Thomas (1835). *The Gallery of Portraits: with Memoirs*. London: Clowes.

Mantegna (2008). *Mantegna 1431-1506 = Catalogo della mostra* (Parigi, 26 settembre 2008-5 gennaio 2009). A cura di Giovanni Agosti e Dominique Thiébaut. Milano: Skira

Moretti, Lino (a cura di) (1973). *G.B. Cavalcaselle. Disegni da antichi maestri = Catalogo della mostra* (Venezia-Verona, 1973). Vicenza: Neri Pozza.

Olsen, Harald (1955). *Federico Barocci. A Critical Study in Italian Cinquecento Painting.* Stockholm: Almqvist & Wiksell.

Passavant, Johann David (1839). *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*. Leipzig: Brockhaus.

Pergam, Elizabeth A. [2011] (2017). *The Manchester Art Treasures Exhibition of 1857. Entrepreneurs, Connoisseurs and the Public*. Farnham: Ashgate.

Ruiz Manero, José María (2004). «Obras y noticias de Paris Bordón en España». *Archivo Español de Arte*, 77(306), 194-9. URL `https://goo.gl/WyVEfT` (2018-07-12).

von Rumohr, Karl Friedrich (1825). «Alterthümer und Schätze der Kunst zu Kopenhagen und in Seeland uberhaupt». *Kunst-Blatt*, 6, 345-6.

Russell, Francis (1987). «A portrait by Orazio Vecellio». *The Burlington Magazine*, 129 (1008), 186.

Sabbatucci, Giovanni; Vidotto, Vittorio (2002). *Storia Contemporanea. L'Ottocento*. Roma-Bari: Laterza.

Savonuzzi, Claudio (1972). «Il Caletti, di nuovo». *Musei Ferraresi*, 2, 31-36.

Seccaroni, Claudio (2010). «Bilancio statistico e riflessioni sulla tecnica pittorica di Sebastiano del Piombo». *Sebastiano del Piombo e la cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale = Atti del Convegno Internazionale* (Roma, 13-14 maggio 2009). A cura di Santiago Arroyo Esteban, Bruno Marocchini, Claudio Seccaroni. Firenze: Nardini, 126-31.

Sforza, Giovanni (1912). «Alberico Cybo Malaspina principe di Massa e il suo carteggio letterario». *Scritti varii di erudizione e critica in onore di Rodolfo Renier*. A cura di Laura Ricci. Torino: Bocca, 1071-102.

Simonetti, Simonetta (1986). «Profilo di Bonifacio de' Pitati». *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 15, 83-134.

Spengler, Johan Conrad (1827). *Catalog over det Kongelige Billedgalleri paa Christiansborg*. Kiöbenhavn: Thieles Bogtrykkeri.

Strong, Roy (1969). *Text*. Vol. 1 of *National Portrait Gallery. Tudor and Jacobean Portraits*. London: Her Majesty's Stationery Office.

Svenningsen, Jesper (2014). «A Noble Circle. The Vogue for Collecting Italian Paintings in Denmark 1690-1730». *RIHA Journal*, October-December, *Special Issue, Collecting Italian Art North of the Alps*, 100. URL `https://goo.gl/6f3vB7` (2018-07-12).

Tagliaferro, Giorgio (2009a). «I. 4 Assistenti al lavoro: la produzione fra terzo e quinto decennio». Tagliaferro, Giorgio et al., *Le botteghe di Tiziano*. A cura di Tessie Vecchi. Firenze: Alinari 24 Ore, 110-31.

Tagliaferro, Giorgio (2009b). «II. 2 L'ascesa di Orazio Vecellio». Tagliaferro, Giorgio et al., *Le botteghe di Tiziano*. A cura di Tessie Vecchi. Firenze: Alinari 24 Ore, 192-221.

Tagliaferro, Giorgio (2009c). «II. 4 Il clan Vecellio: l'attività estrema della bottega e l'eredità artistica del maestro». Tagliaferro, Giorgio et al., *Le botteghe di Tiziano*. A cura di Tessie Vecchi. Firenze: Alinari 24 Ore, 274-315.

Terwesten, Pieter (ed.) (1770). *Catalogus of naamlyst van schilderyen*, vol. 3, of *Catalogus of naamlyst van schilderyen met derzelver pryzen zedert een langen reeks van Jaaren zoo in Holland als op anderen Plaatzen in het openbaar Verkogt*. Gravenhage: Johannes Gaillard.

Tøndborg, Britta (2004). *From Kunstkammer to Art Museum: Exhibiting and Cataloguing Art in the Royal Collections in Copenhagen, in the Eighteenth and Nineteenth Centuries* [PhD dissertation]. London: Courtauld Institute of Art.

Tüskés, Anna (2008). «La collezione di dipinti italiani di Marcello de Nemes (1866-1930)». *Rivista di studi ungheresi. Saggi sulla cultura ungherese*, Nuova Serie, 7, 59-76. URL `https://goo.gl/f3sAS5` (2018-07-12).

Veryard, Ellis (1701). *An Account of Divers Choice Remarks, as Well as Geographical, as Historical, Political, Mathematical, Physical, and Moral Taken in a Journey Through the Low-Countries, France, Italy, and Part of Spain with the Isles of Sicily and Malta*. London: Smith&Wolford.

Villadsen, Villads (1998). *Statens Museum for Kunst: 1827-1952*. København: Gyldendal.

Vodret Adamo, Rossella; Morselli, Raffaella (a cura di) (2005). *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga dell'occhio = Catalogo della mostra* (Mantova, 5 marzo-15 maggio 2005). Ginevra/Milano: Skira.

De Vos, Dirk E. (1994). *Hans Memling. The Complete Works*. Antwerp: Ludion.

Waagen, Gustav Friedrich (1850). «Ueber Leben, Wirken und Werke der Maler Andrea Mantegna und Luca Signorelli». Raumer, Friedrich (Hrsg.), *Historisches Taschenbuch*, 3(1). Leipzig: Brockhaus, 471-594.

Weilbach, Philip (1894). «Høyen, Niels Laurits». Bricka, Carl Frederick (ed.). *Dansk Biografisk Lexikon, Holst-Juul*, 8: 254-62. URL `https://goo.gl/76vmJq` (2018-07-12).

Wethey, Harold Edwin (1969). *The Religious Paintings*. Vol. 1 of *The Paintings of Titian*. London: Phaidon.

Wethey, Harold Edwin (1971). *The Portraits*. Vol. 2 of *The Paintings of Titian*. London: Phaidon.

Williamson, George Charles (1899). *Bernardino Luini*. London: George Bell and Sons.

**MDCCC 1800**
Vol. 7 – Luglio 2018

e-ISSN 2280-8841

# Artistas y decoradores en el Teatro Municipal de San Nicolás de los Arroyos
## Mediaciones entre centros y periferias de la Argentina a principios del siglo XX

Giulia Murace
(Instituto de Investigación sobre el Patrimonio Cultural,
Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires)

**Abstract** In Argentina, by the end of the 19th century and the beginning of the 20th, several opera houses appeared, in both large cities and small urban centers. One example is the Teatro Muncipal in San Nicolás de los Arroyos, inaugurated on August 10, 1908. This paper analyzes the historical-artistic aspects of the theatrer and the imaginary it contributed to build in a provincial city at the beginnings of 1900. Some peculiarities of this theater lead us to highlight alternative routes of artistic circulation, where Buenos Aires is not always the center and where local intermediaries have had preeminence; since a greater dialogue with the city of Rosario than with the nation's capital was established.



**Keywords** Argentinian art. Theater decoration. Applied arts. Matteo Casella. Raffaele Vincenzo Barone.

## 1 Introducción

El día 10 de agosto de 1908, tras solo dos años de haber comenzado la construcción, se inauguraba el Teatro Municipal de San Nicolás de los Arroyos con la puesta en escena de la ópera *Manon Lescaut* de Puccini. Fue un acontecimiento muy concurrido que parecía haber cumplido finalmente las aspiraciones de 'civilización' y 'progreso' de la sociedad nicoleña.[1]

La ciudad de San Nicolás de los Arroyos se encuentra enel extremo septentrional de la provincia de Buenos Aires, a orillas del río Paraná a pocas decenas de kilómetros de Rosario (Santa Fe). Fundada a mediados del siglo XVIII, conoció hacia la década de 1850 un fuerte crecimiento, cuando el puerto – que era puerto comercial desde 1823 – se declaró puerto mayor «de tránsito y de depósito habilitado para el comercio extranjero» (*Registro Oficial del Gobierno de Buenos Aires* 1852, 346). La ebullición edilicia empezó a invadir la ciudad en aquellos años, «los cuarenta hornos de ladrillo no cesaban de trabajar» y esto daba una «idea del progreso material de San Nicolás en 1856» (De la Torre 1947, 324). Sin embargo, fue hacia fin del siglo, con la explosión demográfica de la Argentina, que ocurrió la que Liernur llamó «una revolución urbana», con la creación de nuevos centros habitados y la conversión de los existentes en «ciudades modernas» (2000, 411). En este proceso, Buenos Aires, Córdoba y Rosario fueron las que conocieron los cambios más radicales. Tanto en las metrópolis como en las ciudades la transformación urbanística involucró una cuestión de representaciones: no se trataba ya «solo de albergar la modernización sino de representarla» (Liernur 2000, 456). En San Nicolás la necesidad de mostrar el progreso alcanzado se manifestó en una serie de medidas edilicias y urbanísticas que se convirtieron en espacios simbólicos de la ciudad. A principios del siglo XX, además de plazas y bulevares arbolados se llevaron a cabo los edificios de la nueva municipalidad, del poder judicial y el nuevo teatro lírico.

La propuesta que se desarrolla a lo largo del

1 La investigación se ha desarrollado en el ámbito del proyecto PICT 2015-3831 «Historia y patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación», dirigido por Fernando Devoto. Agradezco a Aníbal Cetrangolo por haberme involucrado en esta experiencia y por una breve excursión a San Nicolás de los Arroyos durante la cual relevamos – juntos a Alicia Bernasconi – el material inicial que permitió esta investigación.

**DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2018/01/007**
Submitted: 2018-03-23 | Accepted: 2018-04-10



Figura 1. *Almuerzo en la obra del Teatro Municipal con motivo del techado del edificio*. 1907. Fotografía sobre cartón, 30 × 38cm. San Nicolás de los Arroyos, Museo y Archivo Municipal Gregorio Santiago Chervo, Fototeca Municipal, inv. 3342. ©Museo y Archivo Municipal Don Gregorio Santiago Chervo

texto esboza una lectura de la construcción y decoración del teatro municipal nicoleño en dialogo y constante tensión entre Rosario – el 'centro' más cercano al cual estaba vinculada – y Buenos Aires, capital de la nación que operaba también como referente internacional (a través de las relaciones tejidas con otras capitales sudamericanas y europeas).[2] En esta tensión entre centro y periferia[3] entraba en forma predominante

2 En cuanto a las relaciones y tensiones entre Buenos Aires y el resto de las provincias argentinas, en el ámbito de los estudios culturales el reciente libro de Ana Clarisa Agüero (2017) es una referencia importante y concierne específicamente las políticas culturales de la ciudad de Córdoba. Por lo que aquí más directamente interesa, la 'centralidad descentrada' de Rosario, cf. Malosetti Costa 2017 y Artundo, Frid 2008.

3 Cuando se habla de «centro y periferia» es inevitable renviar al importantísimo ensayo de Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg (1979). La cuestión está reviviendo un nuevo interés en los *transregional studies* y los *world studies*, interesados especialmente en el estudio de las llamadas periferias. Sin poder en una nota dar cuenta en forma exhaustiva de la producción bibliográfica acerca de la dualidad centro-periferia, cabe destacar en el ámbito más específicamente histórico-artístico las recientes contribuciones de Thomas Da Costa Kauffmann, Cathrine Dessin y Béatrice Joyeux-Prunel (2015); Christophe Charle (2009); Béatrice Joyeux-Prunel (2014), seguidores de lo que se ha llamado «giro espacial» que sigue reflexionando sobre ejes que ya en el siempre actual ensayo los historiadores italianos habían puesto en juego (como el de mirar a la producción de la 'periferia' como una respuesta alternativa y a la relación con el 'centro' en un juego de fuerzas no unilaterales), con un específico enfoque sobre la geografía artística y la 'circulación'. Un reciente análisis crítico a la historia global ha sido abordado por Giovanni Levi (2016) quien lo pone en dialogo con la *histoire totale* auspiciada por la Escuela de los Annales y con la microhistoria del cual junto a Ginzburg y Edoardo Grendi fue promotor. Interesante resulta igualmente la lectura crítica de la historiografía relativa a la *transnational history* de Bernhard Struck, Kate Ferris y Jacques Revel (2011), mientras que un abordaje que sirvió para el marco teórico de este artículo es el concepto de «microstoria translocale» de Christian G. De Vito (2015),

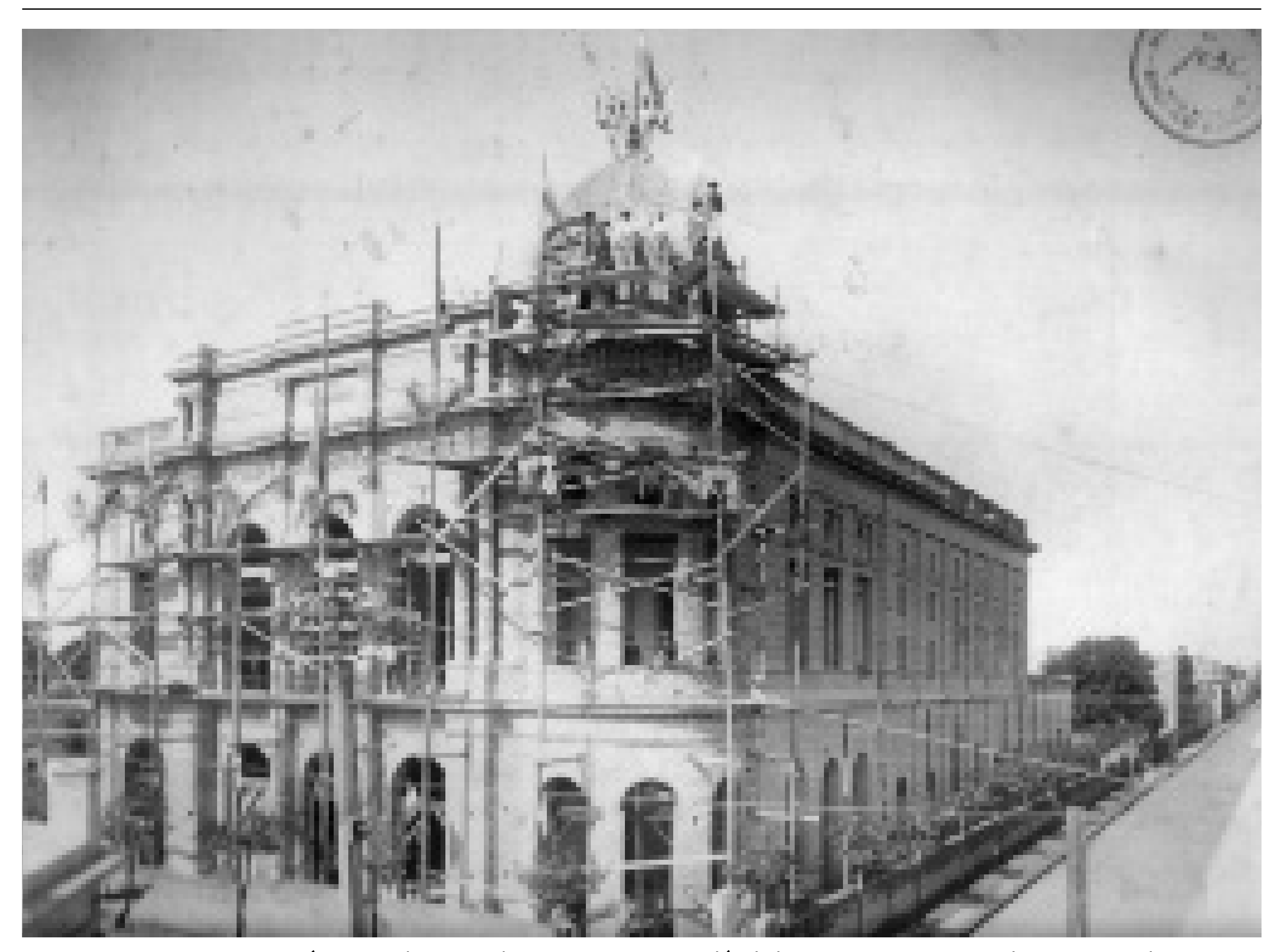


Figura 2. *Teatro en construcción con andamios y obreros*. 1907. San Nicolás de los Arroyos, Museo y Archivo Municipal Gregorio Santiago Chervo, Fototeca Municipal, inv. 4456. ©Museo y Archivo Municipal Don Gregorio Santiago Chervo

el consumo cultural, por lo que concernía en particular modo al mundo de las bellas artes y del teatro lírico, factor de distinción importante en la sociedad finisecular, tanto europea como americana.[4] Además, inclusive en mayor medida que en las grandes capitales, en las pequeñas ciudades de provincia el teatro se convertía en un lugar donde se formaban lazos de sociabilidad entre distintas geografías de proveniencia, entre argentinos e inmigrantes (Hourcade 2006).

Analizar el Teatro Municipal, hoy llamado Rafael de Aguiar, permite rastrear algunas manifestaciones de las hibridaciones artísticas y culturales distintivas de la Argentina de entresiglos. Estudiar el caso específico de esta ciudad de provincia abre entonces las posibilidades de analizar distintas formas de circulación en un contexto transregional, donde personas, objetos, materiales y modelos en movimiento, funcionan como indicios de un tránsito mundial de ideas y prácticas de las modernidades. Algunas peculiaridades de San Nicolás y de su teatro Municipal nos han llevado a poner en evidencia rutas alternativas de circulación artística, donde Buenos Aires no es siempre el centro y donde tuvieron preeminencia los intermediarios locales, quienes dialogaron mayormente con la ciudad de Rosario que con la capital de la nación.

ya que ayuda a repensar el binomio centro-periferia en términos de redes.

4 Por lo que concierne la conformación de un moderno campo artístico en Buenos Aires cf. Malosetti Costa 2001, y en Rosario interesante el estudio sobre el escultor Luigi Fontana, Sbaraglia 2015. Sobre el mercado del arte en Buenos Aires, Baldasarre 2006, y en Rosario los ya citados Malosetti Costa 2017 y Artundo, Frid 2008 como también Montini 2011. Por lo que concierne el consumo teatral en la Argentina: Pasolini 2006; Rosselli 1984, 1993; Cetrangolo 2015. Se señala además la reciente tesis doctoral de Richard Santiago Costa (2017) sobre el teatro municipal de San Pablo, Brasil. A él le agradezco también el intercambio de informaciones sobre teatros sudamericanos.

## 2 San Nicolás se vuelve 'moderna'

El impulso modernizador que atravesó la segunda mitad del siglo XIX y se fortaleció alrededor del primer Centenario de la Revolución de Mayo (1910), arrastraba no solo una idea de 'progreso' material, sino también un proyecto 'civilizador' que promocionó una serie de transformaciones de la sociedad y de sus hábitos relacionados sobre todo al tiempo libre. En la mayoría de los casos, también en pequeñas ciudades provincianas, la conformación de lugares de sociabilidad dioel espacio necesario a las distintas costumbres y tradiciones que componían la heterogénea y cosmopolita Argentina finisecular (Devoto, Madero 2006).

Según relatan las historiografías locales, la instalación del primer teatro de San Nicolás respondía a una «necesidad imperiosa» de los «mejores círculos» (De la Torre 1947, 325). En 1855, de hecho, algunos exponentes de la elite local se reunieron para fundar una sociedad por acciones a fin de financiar la construcción de la

> primera casa de comedias, donde irían a matar sus ocios los vecinos de este pueblo, llegando a ser el teatro una de las diversiones predilectas. (326)

El dato es muy relevante si se asocia a la fecha del 12 de marzo 1854, en la cual se estableció la primera Comisión Municipal. Nos lleva a creer que el asentarse de la sociedad nicoleña estuvo directamente relacionado con el nacimiento de un espacio para el espectáculo. El Teatro San Nicolás – tal fue su nombre – funcionó durante veintiocho años, hasta 1883. Asimismo, otros lugares destinados a la música y al arte dramático aparecieron durante aquellas décadas en una ciudad que vio crecer su población de los nueve mil a los quince mil habitantes (*Censo General de la Provincia de Buenos Aires* 1883, 227): en 1860 se inauguró el Teatro del Progreso[5] y en 1880 el Teatro Principal – que se conoció como Olmos por su director José Olmos y Bau (Chervo 1978, 15-21).[6]

En el «Mensaje y Proyecto de ordenanza» que el entonces intendente municipal presentó al Consejo Deliberante en 1894, las principales preocupaciones concernieron a la construcción de un Cabildo (Municipalidad) y de un teatro municipal. Ambas eran, según declaraba, «obras desde mucho tiempo reclamadas por la categoría social de la Comuna», agregando que

> en las poblaciones de algún rango intelectual un teatro es capaz de educación pública y muchas veces él basta a dar una idea del gusto y de la cultura del vecindario, siendo a la vez el principal sitio de recreo buscado por la población extranjera que se incorpora a su vida comercial. (cit. en Chervo 1978, 18-9)

La fuerte presencia de inmigrantes en la ciudad fue clave, entonces, para la intervención pública en la creación de un nuevo espacio teatral. El teatro constituía evidentemente ya una pieza importante de la sociedad, de la sociabilidad y de la integración social de la comunidad finisecular de San Nicolás de los Arroyos.[7]

Solo en 1905 se concretó finalmente el deseo, gracias a la determinación del intendente Serafín Carlos Morteo, quien presentó un proyecto que involucró a la entera comunidad nicoleña, cuyas aspiraciones se reflejaron en las palabras pronunciadas durante la reunión del Consejo Deliberante de ese año: la ciudad necesitaba de un teatro, una «falta, que siente, y manifiesta cada vecino» (cit. en Chervo 1978, 26). La obra se financió a través de varios empréstitos públicos, con bonos al portador de cien pesos cada uno, lo que permitió una amplia participación entre los ciudadanos.[8]

5 El Teatro del Progreso se conoció también como Teatro Guerrero, por su director José Guerrero, y como Teatro 'Viejo' cuando inevitablemente estaba cediendo la escena al nuevo.

6 Este último tuvo ya una gran relevancia en el mapa de los lugares de actuación no solo dramática sino también lírica de la Argentina. Funcionó a pleno régimen hasta 1897, después de un breve periodo en que se decidió clausurarlo, volvió a abrir sus puertas en 1900 y todavía existía durante los primeros decenios del siglo, cuando ya había empezado sus actividades el Teatro Municipal. Probablemente la inserción del Teatro Principal en la red de los teatros importantes del litoral rioplatense se debe sobre todo a la importante figura del empresario rosarino José Olmos quien administró de los teatros Litoral y Olimpo de Rosario (*Historia de las instituciones en la provincia de Santa Fe* 2010, 303, 305-6). En las salas del Principal, en 1905, se dio la ópera *Tosca* de Giacomo Puccini, interpretada por la Compañía Lírica Italiana de Antonio Marranti, una de las más prestigiosas entre las que por entonces recorrían los países de América del Sur. Esa ópera había estrenado, con la compañía de Marranti, el teatro Politeama de Rosario en 1895 y en el mismo 1905 se encontraba en la misma ciudad para una temporada en el recién inaugurado Teatro Colón (*Historia de las instituciones en la provincia de Santa Fe* 2010, 320, 325).

7 Sobre la relación entre inmigración (italiana) y ópera cf. Cetrangolo 2015.

8 Se contrataron dos empréstitos: uno de cien mil pesos en 1905 para financiar la obra y otro de cincuenta mil pesos en







Figura 3. *Teatro Municipal Rafael de Aguiar (frente)*. San Nicolás de los Arroyos. ©Sergio Redondo

Figura 4. *Araña principal sala de espectadores*. 1907-8. San Nicolás de los Arroyos, Teatro Municipal Rafael de Aguiar. ©Horacio Garagiola

Figura 5. *Detalle artefacto en bronce para iluminación (palcos)*. 1907-8. San Nicolás de los Arroyos, Teatro Municipal Rafael de Aguiar. ©Horacio Garagiola

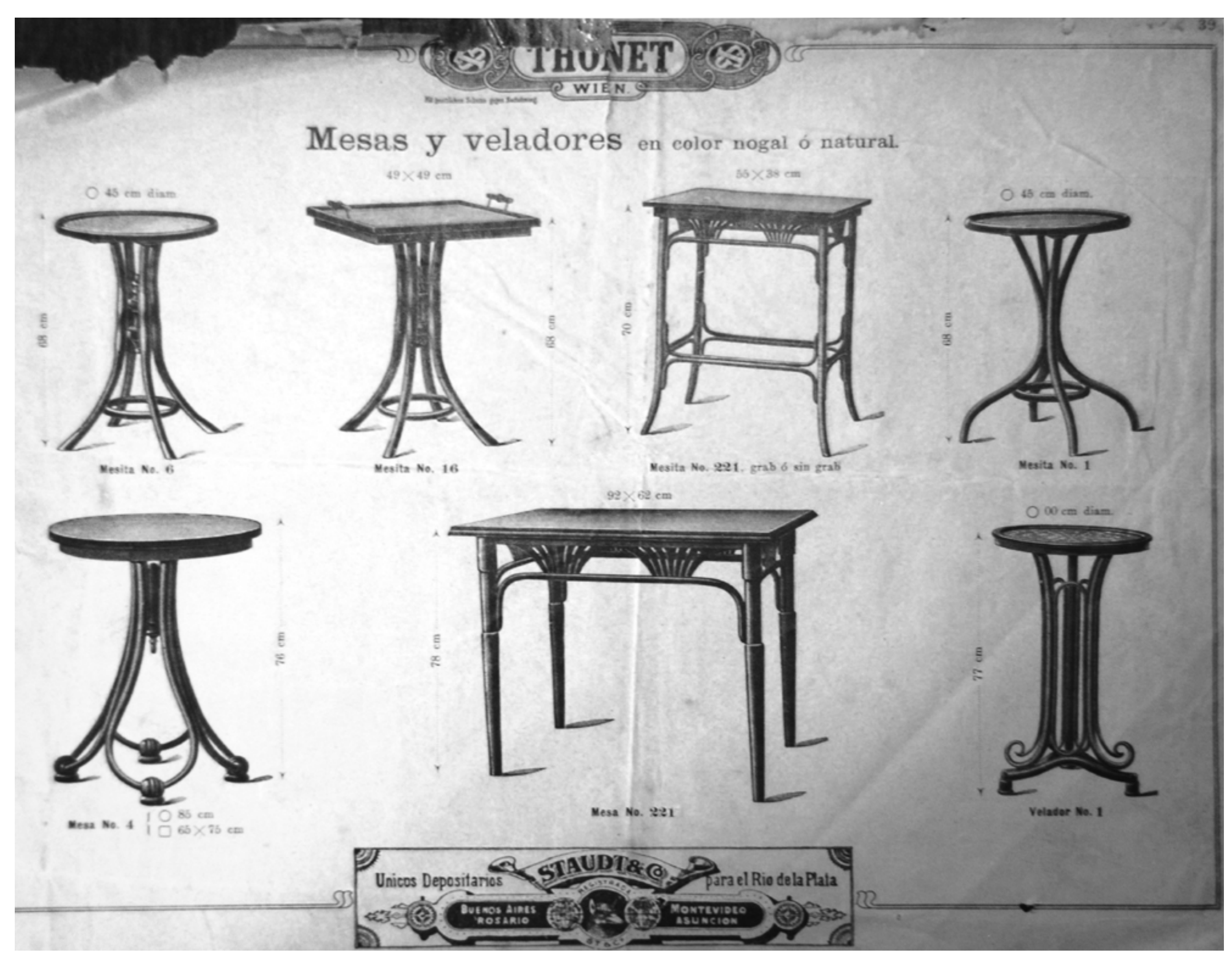



Figura 6. *Hoja del catálogo Thonet de la casa Staud y Cía*. San Nicolás de los Arroyos, AMGSC, caja Teatro Municipal.

Los planos estuvieron a cargo de los arquitectos Emilio Perla y José Badini de Rosario,[9] quienes habían sido autores también del nuevo edificio de la Municipalidad (inaugurado en 1905) y de los Tribunales de San Nicolás. A la empresa, también rosarina, de Gabriele Nevani y Enrique Gabrielli se comisionó la construcción, dirigida por el ingeniero municipal Juan Bautista Aramburu, que empezó el 26 de abril de 1906 (fig. 1).[10] El Teatro Municipal se construía con las características del teatro de ópera, en un momento de florecimiento de estos en la República Argentina, en emulación – más ideal que real – del nuevo teatro Colón de Buenos Aires, que en aquellos años estaba siendo concluido y que se inauguró solamente tres meses antes que el de San Nicolás (Shmidt no publicado). Morteo, verdadero promotor y animador de la construcción, proyectó en ella todas sus aspiraciones de progreso y modernización. Un nuevo teatro era «una de las necesidades más reclamadas por el adelanto social y material» de su ciudad (cit. en Chervo 1978, 26).

Lejos de poder equipararse con el coetáneo

1907, cuando se estaba finalizando la obra arquitectónica, pues en ese momento ya se había superado con creces el gasto previsto en el primer presupuesto aprobado (Chervo 1978, 38-9).

9 Emilio Perla y José Badini fueron dos constructores italianos, el primero de la provincia de Savona y el segundo de Bolonia, quienes llegaron al Río de la Plata el mismo año 1888 (Perla a la Argentina, Badini al Uruguay). En 1893, Perla se asoció en Rosario con otros constructores para establecer una firma a la cual probablemente poco después se asoció también el boloñés, quien se había trasladado a la ciudad santafesina en 1890 (Petriella, Sosa Miatello 1976, s.v. «Perla», s.v. «Badini»; *Italianos en la arquitectura argentina* 2004, 136, 222).

10 En la fotografía, hecha en ocasión del techado del edificio en 1907, se leen placas con los nombres de Morteo, Bruyant y Perla Badini y Cía.

Colón porteño ni con el apenas anterior teatro de La Ópera (hoy El Círculo) de Rosario, que seguramente estuvieron entre los principales puntos de referencia, el Teatro Municipal de San Nicolás se erigió en una significativa porción de la manzana entre las calles Nación y Maipú, imponiéndose en el espacio urbano (fig. 2) (Capeluto, De la Fuente no publicado). Su programa decorativo se manifiesta por completo en la superficie interna, pues el sobrio exterior presenta solo pequeños elementos de ornamentación arquitectónica, entre los cuales resalta un bajorrelieve en forma de friso en la fachada de ingreso conflores, *putti* y cabezas de león (fig. 3). Al contrario, en la decoración interna florecen elementos que aluden a las líneas de un art nouveau filtrado por la mediación de los productores locales.

Los pisos, los techos, las paredes, los muebles, las luces, indican la amplísima difusión que alcanzó aquel estilo europeo, emblema de las necesidades de la nueva sociedad industrial de dar calidad artística a los productos de la industria, de unirlo útil y lo bello, de anular las distinciones entre artes mayores y artes menores; pero también modelo visual con fuerte carga simbólica para una ciudad provinciana que probaba a proyectarse hacia alguna forma de 'modernidad'. El Teatro Municipal de San Nicolás participaba, aunque no de manera argumentada, de las discusiones estéticas que de un lado y del otro del océano animaban el mundo intelectual. Se contrató a un pintor para decorar el plafón de la sala de espectadores y a otro para realizar el telón de boca, se encargaron sillas de Austria, vidrios artísticos y artefactos de iluminación en bronce. Fue una obra artística en su totalidad que cuidó también los pequeños detalles como con los bonos del empréstito público de 1906, grabados por la casa de Guillermo Kraft de Buenos Aires, casa que algunos años después, en 1909, solicitaba fotografías del teatro completado para una elegante publicación del Anuario Kraft en ocasión del Centenario de la revolución de mayo.[11] De Buenos Aires provenían los artefactos artísticos para la iluminación, producidos por la empresa Clair y Anglade (figs. 4, 5), que se enorgullecía de haber obtenido el Gran Diploma de Honor en la Exposición Nacional de 1898.[12] Esta casa era la de mayor renombre en la Argentina después de la fábrica de los hermanos Azaretto, y en el mismo periodo se encontraba trabajando en la decoracióndе las salas del teatro Colón de Buenos Aires y del teatro Solís de Montevideo con sus obras de arte industrial, de exquisitas líneas liberty.[13] En la capital argentina se hallaba también la casa Staud y Cía, empresa que tenía la exclusividad en la comercialización de los famosos muebles Thonet – de cuyo catálogo se eligieron sillas y mesas idénticas a las del Volkstheater de Viena (fig. 6).[14] Lamentablemente, se desconocen los autores de las decoraciones en estuco que acompañan y armonizan la decoración pictórica tanto del vestíbulo de entrada como de la sala principal.[15]

La construcción y la decoración de este teatro pueden ser vistas como un intento por parte de una pequeña ciudad de provincia de encuadrarse en las estéticas dominantes europeas. Al mismo tiempo, al ser una rareza en el paisaje urbano

11 Cf. San Nicolás de los Arroyos, Archivo Municipal «Gregorio Santiago Chervo» (de ahora en más AMGSC), caja Teatro Municipal, Cartas de Elias Iturriaga a Serafín Morteo, 27-10-1908; 24-4-1909; 18-8-1909. Además, en el día de la inauguración, las personalidades que participaron de la creación del teatro pusieron sus firmas sobre un pergamino de la casa Peuser de Buenos Aires, y se entregaron de medallas y chapitas entalladas por la casa Bellagamba y Rossi, también de Buenos Aires, donde quedaba grabado el edificio teatral y las fechas de construcción – 1906 – y de inauguración – 1908. El pergamino se encuentra todavía enmarcado y colgado en los espacios del teatro. La casa Peuser fue una empresa gráfica de las más importantes en la Argentina de principio del siglo XX (Szir 2013). Es interesante evidenciar que la casa Bellagamba y Rossi en este momento ya estaba a cargo de la Fábrica Nacional de Medallas, sin embargo se había hecho un nombre desde los ultimísimos años del siglo XIX y sobre todo cuando, asociados al empresario Francesco de Rosa, patentaron una 'nueva' aleación metálica llamada metal argentino o metal blanco que no era otra cosa que la alpaca, de la cual también fueron hechas las medallas para San Nicolás («Suplemento Fehrmann. Medalla Bellagamba y Rossi» 1907).

12 Así recita el membrete de las cartas que la empresa Clair y Anglade envió al intendente municipal entre el 1-7-1908 y el 19-5-1909 (AMGSC, caja Teatro Municipal): «Se le encargaron a la casa todo tipo de artefactos de iluminación: lámparas a arco, brazos de avant-scène, arañas y hasta lámparas incandescentes y resistencias, que llegaron a San Nicolás por medio del Ferrocarril».

13 Cf. Informes de restauración: *Teatro Colón. Puesta en valor y actualización tecnológica* 2011; Farina, Pacual 1999.

14 Correspondencia entre la empresa Staud y Cía y el intendente municipal, desde el 2-2-1908 al 4-9-1912 (AMGSC, caja Teatro Municipal).

15 Es posible conjeturar que estos artesanos también hayan sido contratado en la ciudad de Rosario, a través de la empresa Storchia y Cía que resulta encargada de la puesta en obra y decoración del cielorraso metálico (Chervo 1978, 35). Este, de última generación, era de la marca «Victoria Stamped Steel Ceiling», empresa norteamericana que tenía su sucursal en Buenos Aires, dirigida por el señor J. Crespo. En una de las cartas enviada por J. Crespo al intendente municipal el 16-2-1908, remite el nombre del carpintero, Juan Rinaldo, encargado de instalar el cielorraso (AMGSC, caja Teatro Municipal).



Figura 7. Matteo Casella, *Telón de boca*. San Nicolás de los Arroyos, Teatro Municipal Rafael de Aguiar. ©Sergio Redondo

subrayaba la condición subalterna de San Nicolás de los Arroyos, doblemente periférica en relación a Europa y a las metrópolis nacionales como Buenos Aires y Rosario.[16] La realización del Teatro Municipal se cotejó, por otro lado, con dinámicas análogas generadas en el más amplio contexto del litoral del río Paraná, donde en esos mismos años, muchas ciudades erigieron similares templos de la lírica.

16 Para designar la reacción del arte y de la literatura al proceso de modernización socio-económica de Buenos Aires en los años veinte y treinta del 1900, Beatriz Sarlo (1988) habló de «Modernidad periférica», formula de gran fortuna en la historiografía latinoamericana. Este concepto, que sería tentador seguir empleando aquí, al no estar perfectamente contextualizado y problematizado podría avalorar los lineamientos eurocentristas de la dicotomía centro-periferia. Se prefiere por lo tanto el concepto de «modernidades paralelas», propuesto por Ticio Escobar (2004) para referirse a las manifestaciones artísticas paraguayas de la ‘modernidad’.

## 3 La decoración pictórica del Teatro Municipal

Si el espacio teatral es un lugar de sociabilidad y de construcción de imaginarios, la decoración de tales espacios se debe leer como parte fundamental de esas configuraciones. Se ha visto cómo en el teatro de San Nicolás se puede reconocer un edificio donde se emplearon materiales nuevos y se encargaron muebles y elementos ornamentales modernos. En cambio, se optó por un lenguaje clasicista tanto en su perfil exterior como en la superficie pintada, en línea con las formas que mejorse prestaban al intento celebratorio de la decoración de los edificios públicos.

Como se ha argumentado, la comisión municipal se dirigió a Buenos Aires para adquirir o encargar objetos de arte industrial. Evidentemente allí funcionaban talleres de producción y empresas importadoras directamente conectadas con Europa que facilitaban la compra y el consumo de estos elementos. No obstante, a la



Figura 8. Matteo Casella, *Detalle telón de boca*. San Nicolás de los Arroyos, Teatro Municipal Rafael de Aguiar. ©Horacio Garagiola

hora de decidir acerca de la decoración pictórica, fueron elegidos dos artistas instalados en Rosario – mientras que la ciudad santafesina había contratado artistas de la capital nacional para pintar los nuevos teatros Colón y Ópera (Boni 2008a). Es posible afirmar, entonces, que Buenos Aires funcionó como una especie de escenario de lanzamiento para muchos de los artistas que conocieron el éxito en otras ciudades de la República Argentina, y que Rosario se constituyó como un centro de irradiación importante dentro del área litoral del Paraná. El caso de Matteo Casella y Raffaele Barone, los dos pintores que trabajaron en el Teatro Municipal de San Nicolás, da cuenta de ello. Italianos ambos, una vez llegados a la Argentina obtuvieron los primeros encargos en Buenos Aires pero solo cuando se trasladaron a Rosario conquistaron una posición privilegiada en el campo artístico y un cierto renombre (Slullitel 1968, 9-21). Desde Rosario fueron contratados para decorar el teatro de San Nicolás. Estos no fueron episodios esporádicos, sino antes bien elementos constitutivos de una intrincada trama que forjó la historia de los siglos XIX y XX argentinos.[17] Sin embargo, es importante acercarse a esta red de relaciones entre centros y periferias preguntándonos qué tipos de dinámicas subyacían a ella.[18]

Tanto Casella como Barone pueden considerarse entre aquellos «primeros modernos rosarinos» (Malosetti Costa 2017, 14) que en su mayoría fueron inmigrantes y que modernizaron el campo artístico de la ciudad santafesina. La figura de Matteo Casella no se encuentra aun debidamente estudiada, pocos son los datos que nos permiten aproximarnos a él. Es probable que en 1897 se en-

17 A este propósito se puede citar, además del caso de Córdoba ya mencionado, el caso de la institucionalización artística del Nord-Oeste argentino (Fasce 2017).

18 Vale la pena evidenciar que Buenos Aires, San Nicolás y Rosario se encontraban sobre el mismo eje ferroviario (además del mismo eje fluvial), por lo tanto estaban directamente conectadas entre sí. Especialmente agiles eran las conexiones entre las ciudades de San Nicolás y Rosario, cuya corta distancia permitía un viaje de ida y vuelta en el arco del día.

contrara ya en Buenos Aires, llegado desde Nápoles donde había estudiado con Domenico Morelli e Ignazio Perricci, dos de los mayores exponentes de la renovada cultura figurativa partenopea e italiana (Boni 2008a, 27).[19] Casella fue una figura clave en Rosario, dado que decidió fundar allí la sede principal de su Academia de Artes que fue considerada como «la célula que dio origen al movimiento artístico más serio» de la ciudad.[20] La academia, titulada «Domenico Morelli», quese había instituido alrededor de 1900 en Buenos Aires, desarrolló todo su esplendor en la sucursal rosarina, que abrió sus puertas entre 1905 y 1906. Esta fue la primera institución de enseñanza artística que implementó nuevos métodos, donde fueron centrales el paisaje, las artes decorativas y los cursos de estética (Boni 2008a, 2008b).

La trayectoria seguida por Raffaele Vincenzo Barone fue parecida. Nació en 1863 en Vaccarizzo Albanese, pequeño pueblo de la provincia de Cosenza (Italia) y estudió en la escuela técnica de aquella ciudad. Poco o nada se sabe de sus sucesivas andanzas, las fuentes difieren acerca de su lugar de formación y de la fecha de su llegada a la Argentina.[21] Según las últimas investigaciones, Barone firmó un *San Juan evangelista* en 1883 y fue declarado renitente al servicio militar de 1884 por estar en el exterior (C. Perri, F. Perri 2014, 26). Ya en 1888 participó en la Primera Exposición Provincial de Rosario, donde poco después se instaló y donde abrió un instituto de enseñanza artística junto con Salvador Zaino, otro pintor italiano presente en la ciudad.[22]

A Casellase le comisionó la ejecución del telón y las escenografías de la *prima* (Chervo 1978, 40).[23] El telón de comodín 'a la alemana' se encuentra todavía en su instalación originaria, con las tintas rebajadas quizás, pero admirable en su integridad (fig. 7). Una superposición de cortinas magistralmente pintadas simulan un elegante telón a la italiana en brocado de oro y seda, creando un efecto *trompe l'oeil* cuando se levantan para mostrar un escorzo del 'verdadero' telón de espíritu *Jugendstil*. En este, figuras femeninas fuertemente estilizadas sostienen cada una un grupo de máscaras, entre ramas de rusco y guirnaldas de flores y rosas, inspiradas seguramente en ilustraciones y afiches de este estilo que circularon a nivel mundial (fig. 8).[24] Esta obra no muestra características estilísticas cercanas a las de sus maestros napolitanos, mientras que un boceto que se conserva en el Museo Castagnino de Rosario permite una confrontación directa con el lenguaje del último Morelli, el que seguramente conoció y heredó Casella durante su aprendizaje partenopeo, que se hace evidente en la pincelada táctil y luminosa y en el aire orientalizante de los santos (fig. 9).[25]

19 Boni es el único que informa sobre este dato. Seguramente Casella formó parte de la Asociación Artística Italiana de Buenos Aires, donde aparece como vocal en 1900 («Asociación Artística Italiana», *La Nación*, 14 de febrero 1900) y participó juntos con otros artistas italianos que se encontraban en la Argentina, de la realización del catafalco fúnebre para los funerales en honor a Humberto I que se celebraron en la ciudad («Exequias de Humberto I», *La Nación*, 9 de agosto 1900). Su nombre aparece entre los participantes a la exposición humorística organizada por Ettore Ximenes en 1902 en el Salón Castillo de Buenos Aires («Exposición humorística», *La Nación. Suplemento Ilustrado*, I, nro. 16, 18 de diciembre 1902) y se ha encontrado un Matteo Casella entre los participantes a la exposición nacional de 1883 en Roma que puede asociarse plausiblemente al nuestro ya que presentó en la sala de «arte industriale», tres bocetos (*Esposizione di Belle Arti in Roma* 1883, 142, nro. 20). En este mismo catálogo a la página 60, nro. 52, aparece un Latteo (posible error tipográfico) Casella de Salerno, que expuso el óleo *I poveri al convento*. Con el nombre de José aparece en otra fuente, la única que da la noticia de que en 1898 decoró la iglesia moscovita de parque Lezama (Sergi 1940, 452).

20 Blotta, Herminio. «El arte pictórico y escultórico». *La Nación*, 4 de octubre 1925.

21 El reciente libro biográfico sobre el pintor calabrés (C. Perri, F. Perri 2014) brinda nuevos datos sobre su vida italiana. Puede ser que se haya formado en Florencia, empero parece improbable que fuera su maestro Carlo Mancini – como afirman las fuentes rosarinas – pintor de paisaje lombardo, quien vivió y desarrolló su profesión en Milán.

22 Según Boni (2008a, 44), Barone al llegar a la Argentina se estableció primero en Buenos Aires y luego en Santa Fe, donde ejerció como profesor de Dibujo natural y dibujo lineal y geométrico en el Colegio de la Inmaculada Concepción, para radicarse en Rosario en 1891, donde murió en 1953.

23 En una carta del 7-8-1908 de Matteo Casella a Serafín Morteo, el artista anuncia «Me encontraré en esa [San Nicolás] el Domingo por la mañana acompañado de varios pedazos de escenas y les quedare agradecido si me conservan un puesto de platea porque son mis deseos asistir a la inauguración». En una carta anterior (10-3-1908) escribe acerca del telón de comodín. Podemos suponer que Casella fue contratado nuevamente como escenógrafo, ya que se conserva una carta del 5-10-1908 donde se habla de otras escenografías listas para ser montadas en el teatro (Correspondencia Casella, AMGSC, caja Teatro Muncipal).

24 Esto podría ser corroborado con la noticia que remite Boni (2008a, 37) de hallarse en el archivo perteneciente a Rafael Barone catálogos y láminas que reproducían motivos ornamentales y decoraciones provenientes de revistas de arte y arquitectura de Alemania. Este dato transparenta una práctica difusa en los talleres y academias de arte de la Argentina (y del mundo), de la cual sin duda no estuvo exento el atelier de Matteo Casella, donde existían recortes y revistas similares.

25 El boceto ha sido publicado en Malosetti Costa 2017, 60 con el título *Escena en el cielo*. Es evidentemente un boceto – óleo sobre tela – para la decoración de un ábside – desconocido – y representa una gloria de santos con ángeles.



Figura 9. Matteo Casella, *Escena en el cielo*. Óleo sobre tela, 41,5 × 100cm. Rosario, Colección Museo Castagnino+macro, inv. 983527. ©Museo Castagnino+macro

Los documentos de archivo testimonian que el telón fue pintado por Casella en su atelier de Rosario en los primeros meses de 1908. En una carta fechada el 10 marzo de aquel año, Casella se dice dispuesto a hacer algunas rebajas al comodín y que están ya listos los colores y «demás útiles para empezar la obra».[26] En esta carta menciona también «las decoraciones del foyer» de las cuales no hay otra noticia y que hoy se encuentra completamente desadorno. En el reverso del telón, entre la multitud de afiches, programas, folletos pegados durante los años de vida y actividad teatral, hay un pequeño papel impreso que recita

> Profesor: Mateo Cav. Casella / EX DIRECTOR DE LA ESENOGRAFIA DEL / Real Teatro San Carlos NAPOLE / DIRECTOR DEL INSTITUTO DOMENICO MORELLI / Rosario de Santa Fe / REPUBLICA ARGENTINA.[27]

Las anécdotas que surgieron a su alrededor narran de un telón pintado en Nápoles con la misma tela que se usó para el telón de boca del teatro Colón de Buenos Aires.[28] Este relato se fundó, posiblemente, en una interpretación errónea de un documento concerniente a la elección de la tela para las escenografías del espectáculo inaugural. De ellas lamentablemente no hay testimonio visual, solo subsistió la correspondencia entre Matteo Casella y Serafín Morteo. En el mes de enero de 1908, el artista napolitano había ya preparado tres bocetos. En una carta fechada el 7 de marzo de 1908, comunicaba que había recibido el día anterior las muestras de tela que le habían solicitado, muestras que reenviaba a San Nicolás para que decidieran entre «La n. 1 [que] es igual a la del teatro Colón y la n. 2 al de la Opera» agregando que la n. 1 era «una tela que la he experimentado y la considero buenísima».[29] Es

Proviene de la colección de Isidoro Slullitel y ha sido donada al museo en el 2015.

26 Carta de Matteo Casella a Serafín Morteo, 10-3-1908 (Correspondencia Casella, AMGSC, caja Teatro Municipal).

27 La carta se conserva en AMGSC, caja Teatro Municipal. Durante las investigaciones han surgido algunas dudas si esto fuera el telón original o un telón encargado sucesivamente al mismo artista. En algunas fotografías de la Fototeca San Nicolás (AMGSC), fechadas en 1910-11, se nota un telón a la alemana con una decoración distinta a la que hoy se puede observar. Hasta ahora esta duda no se ha podido aclarar, se seguirá indagando al respecto. Agradezco a Judith Forty por haberme brindado la fotografía del reverso del telón e intercambiado dudas y a César Bustos, coordinador de la Fototeca San Nicolás, por sus indicaciones.

28 Da cuenta de ello la página institucional de la municipalidad de San Nicolás relativa al Teatro: `https://www.sannicolas.gov.ar/index.php?b=turismo&&bb=teatro`. (2018-07-10). Una anécdota similar cuenta que el mismo Morteo viajó repetidamente a Buenos Aires para ver de cerca las obras del nuevo Colón y tomar apuntes (Callegari 2008, 50-1). Son estos indicios del rol legitimador ejercitado por la capital porteña y de cómo se construyó un imaginario local moldeado sobre la comparación con los centros de la modernidad. Sobre el peso simbólico ejercido por el Colón de Buenos Aires, cf. Shmidt no publicado.

29 AMGSC, caja Teatro Municipal.



Figura 10. Matteo Casella, *Boceto del telón del teatro Colón de Rosario*. Acuarela y tinta sobre papel, 31 × 24cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, inv. n.6757 ©Museo Nacional de Bellas Artes

probable que la tela fuera sí igual a la del Colón, pero el de Rosario. Casella había sido el autor del aclamado telón de comodín del teatro Colón de Rosario (Boni 2008a, 26-8), destruido con el derrumbe del teatro en 1959, del cual permanece un boceto en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Buenos Aires que nos hace apreciar una cercanía de motivos con el de San Nicolás (fig. 10).[30]

Por lo que concierne la decoración pictórica del teatro municipal realizada por Barone, puede considerarse una suerte de ciclo que empieza por el hall de entrada y llega a la sala de espectadores. Todas las pinturas son sobre lienzo aplicadas a las paredes.[31] Las cuatro lunetas del vestíbulo de ingreso representan cuatro figuras femeninasalegóricas (fig. 11). De ahí parte una suntuosa escalera en mármol que lleva al foyer y a los palcos. También el plafón de la sala de espectadores está decorado con la técnica del *marouflage*, en la que varios recortes de telas recubren la totalidad de la superficie. La representación aquí refiere al teatro como templo de las artes, en una composición muy sencilla y con pocas figuras femíneas en vestes clásicas dispuestas alrededor de una falsa balaustrada con *amorini* danzantes que les ofrecen los atributos propios de cada arte (fig. 12). No obstante los pesados restauros que ha sufrido la entera superficie del plafón, es visible una impronta clasicista, quizás deudora de las empresas decorativas europeas del segundo *Ottocento*. La composición se divide en cuatro grupos alegóricos – el arte dramático, la música, el canto, la danza – que denotan similitudcon la decoración del plafón del teatro de Cherbourg-Octeville realizado por George Jules Victor Clairin alrededor de 1880-1882.[32] En el frente del arco del proscenio un grupo de figuras danzantes en monocromo baila al sonido de la lira tocada por Apolo, refigurado en un tondo en el intradós, acompañado por dos figuras bacantes en los lados. La representación proviene de una de las láminas conservadas en el archivo del pintor, que reproduce el original de Ferdinand Keller (1881) al cual se inspiró tanto Barone como José Carmignani en el teatro Ópera de Rosario (Boni 2008a, 37-8), episodio que atestigua la gran circulación de modelos y patrones entre ambos lados del Atlántico sin la necesidad de intermediación de Buenos Aires. Reflexionar sobre estos vínculos entre San Nicolás y Rosario arroja nueva luz acerca de la posibilidad de complejizar la relación centro-periferia en la Argentina de entresiglos.

## 4 Inauguración

La noticia de la inminente conclusión de las obras del nuevo teatro lírico hizo que muchas y variadas compañías que circulaban en la Argentina se propusieran para inaugurar el Teatro Municipal.[33] La comisión municipal prefirió, en cambio, contratar la importante compañía lírica de Antonio (Nino) Bernabei, uno de los integrantes de la Sociedad Teatral Italo-Argentina.[34] Con la puesta en escena de la ópera *Manon Lescaut* y su elenco de alto nivel se daba inicio a la vida artística del teatro municipal de San Nicolás. Una ciudad de casi treinta mil habitantes (*Tercer Censo Nacional* 1916, 31) sin un campo artístico formado, había conseguido sostener una iniciativa tan dispendiosa como la construcción y decoración de un teatro lírico. Pese a que un cronista de *La Patria degli Italiani*[35] tuviera palabras no muy alentado-

30 La acuarela sobre papel del MNBA (inv. 6757) tiene una inscripción abajo a la izquierda «comodín teatro Colón de Rosario» y corresponde a la descripción de este telón (Boni 2008a, 27). Esta acuarela fue adquirida con otra, de similar tamaño, que posiblemente represente un boceto de escenografía (MNBA, inv. 6758).

31 Excepto las ornamentaciones en el techo del vestíbulo de entrada y en las paredes laterales de la sala de espectadores que son pinturas murales.

32 Esta no parece una hipótesis audaz ya que sabemos de la existencia de láminas de decoraciones europeas en el archivo de Barone (Boni 2008a, 37). Lamentablemente podemos renviar solamente a las noticias que remite Boni sobre los archivos Barone y Casella, visto que aún no hemos logrado localizarlos.

33 Se conservan cartas de las compañías de Antonio Marranti, Luis Salvarezza, Riva y Cía, Andrés Cordero, E. Sagi-Barba y de Pablo Podestá (AMGSC, caja Teatro Municipal). Esta correspondencia, aunque sin datos demasiado específicos, nos proporciona una idea de la difusión y circulación de tales compañías: hay quien escribía desde Buenos Aires, quien desde Rosario, pero también desde Mendoza o Montevideo.

34 «Desarrollo del comercio teatral en Buenos Aires». *Caras y Caretas*, 31 de octubre 1908, XII, nro. 526, 104. La compañía Bernabei no se había propuesto para la inauguración, fue la comisión administrativa del teatro, asesorada por el empresario rosarino Andrés González, quien decidió contratarla (Correspondencia, AMGSC, caja Teatro Municipal). La ópera requerida por los nicoleños era la *Aida* de Verdi, sin embargo tuvieron que aceptar la propuesta de Bernabei. Sobre los debates acerca de la ópera de inauguración: Cetrangolo no publicado. Sobre la Società Teatrale Italo-Argentina: Giacometti 2013.

35 «San Nicolás de los Arroyos». *La Patria degli Italiani*, 11 de agosto 1908.



Figura 11. Rafael Barone, *Figura alegórica*. 1908. Óleo sobre tela. San Nicolás de los Arroyos, Teatro Municipal Rafael de Aguiar. (foto del autor)

ras para describir la vida cultural de la ciudad, es importante destacar cómo los vínculos con Rosario y Buenos Aires hayan permitido llevar a cabo la anhelada obra. El teatro municipal venía a coronar una serie de grandes arquitecturas necesarias para representar los logros en pos del 'progreso' y de la 'modernización' de la ciudad: la municipalidad y los tribunales. Los tres edificios fueron encargados a la firma Perla, Badini y Cía, arquitectos que se encontraban perfectamente insertados en el circuito de las nuevas construcciones que se estaban realizando a lo largo del rio Paraná y actualizados en las modernas tendencias artísticas.[36]

Analizar la historia del teatro Municipal Rafael de Aguiar, por lo tanto, permitedemostrar el peso que tenía cada centro respecto a una periferia, desvinculando la visión tradicional de la Argentina de principio del siglo XX enfocada casi exclusivamente en los acontecimientos de Buenos Aires. Leer en distintas escalas este conjunto artístico conlleva a trazar las conexiones existentes entre arte, música, teatro y las redes de circulación de obras y personas que enlazaron tanto el viejo con el nuevo mundo, como las distintas localidades de la costa paranaense con Buenos Aires y Rosario. Descentrando la mirada, se ha enfocado el estudio en el teatro como 'zona de contacto' entre realidades transoceánicas, nacionales y regionales, apuntando a subrayar las diferencias y los desequilibrios que caracterizaron su unicidad.

36 Queda a testimonio de la existencia de una red alrededor del eje fluvial, una carta que la firma de arquitectos envía a Serafín Morteo, fechada el 21-10-1905, para presentar los presupuestos de los peritajes, en la que escriben: «Referente a las indicaciones que V. se sirvió hacernos por lo que se refiere al Teatro que se está construyendo en Paraná les estimaríamos muchísimo si pudiera hacernos pervenir una copia de dicho Plano indicando un preventivo de construcción, siéndonos imposible en estos momentos trasladarnos en dicha ciudad por [...] muchas ocupaciones» (AMGSC, caja Teatro Municipal).

## Bibliografía


Agüero, Ana Clarisa (2017). *Local/nacional. Una historia cultural de Córdoba en el contacto con Buenos Aires (1880-1918)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Artundo, Patricia; Frid, Carina (eds.) (2008). *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*. Buenos Aires: Fundación Espigas.

Baldasarre, María Isabel (2006). *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

Boni, Nicolás (2008a). «Confluencias de la lírica y las artes visual es en Rosario hacia 1904». *Separata*, 8(13), 21-53.

Boni, Nicolás (2008b).«Espacios de ficción, espacios pedagógicos: Mateo Casella y su Academia de Bellas Artes». Broda, Vanina et al. (coords.), *Actas de las V Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad* (Universidad



Figura 12. Rafael Barone, *Plafón central*. 1908. Óleo sobre tela aplicado a la pared. San Nicolás de los Arroyos, Teatro Muncipal Rafael de Aguiar. ©Sergio Redondo

Nacional de Rosario, 8-10 de octubre 2008). Rosario: UNR Editora.

Callegari, Horacio (2008). *Teatro Municipal Rafael de Aguiar. Un siglo de vida*. Vicente López: Editorial Maihuen SH.

Capeluto, Martín; De la Fuente, Fabián (no publicado). «Relaciones interescalares en la construcción del espacio público. El caso de los teatros de ópera del litoral rioplatense». *I workshop Historia y Patrimonio de la Argentina Moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación* (Buenos Aires, 26-27 de octubre 2017).

Castelnuovo, Enrico; Ginzburg, Carlo (1979). «Centro e periferia». Previtali, G. (dir.), *Questioni e metodi*. Vol. 1 di *Storia dell'arte italiana. I Materiali e problemi*. Torino: Einaudi, 283-352.

*Censo General de la Provincia de Buenos Aires. Demográfico, agrícola, industrial, comercial. Verificado el 9 de octubre 1881* (1883). Buenos Aires: El Diario.

Cetrangolo, Aníbal E. (2015). *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Cetrangolo, Aníbal E. (no publicado). «Ríos vs fronteras». *I workshop Historia y Patrimonio de la Argentina Moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación* (Buenos Aires, 26-27 de octubre 2017).

Charle, Christophe (dir.) (2009). *Le temps des capitales culturelles XVIIIe-XXe siècle*. Seyssel: Ed. Champ Vallon.

Chervo, Santiago (1978). *Teatro Municipal 'Rafael de Aguiar', reseña histórica, artístico-cultural 1908-1978*. Vol. IV de *Radiografía de San Nicolás de los Arroyos*. San Nicolás de los Arroyos: Municipalidad de San Nicolás de los Arroyos - Museo y Archivo Histórico.

Costa, Richard Santiago (2017). «PARNASO PAULISTANO: história, arquitetura e decoração do Teatro Municipal de São Paulo» [tesis doctoral]. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

Da Costa Kaufmann, Thomas; Dossin, Catherine; Joyeux-Prunel, Béatrice (coords.) (2015). *Circulations in the Global Art History*. Dorchester: Ashgate.

De la Torre, José (1947). *Historia de San Nicolás*. Rosario: Editorial Rosario.

De Vito, Christian G. (2015). «Verso una microstoria translocale (micro-spatialhistory)». *Quaderni storici*, 3, 815-33.

Devoto, Fernando J.; Madero, Marta (dirs.) (2006). *La Argentina plural: 1870-1913*. Tomo 2 de *Historia de la vida privada en la Argentina*. Buenos Aires: Taurus.

Escobar, Ticio (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción del Paraguay: FONDEC; CAV/Museo del Barro.

*Esposizione di Belle Arti in Roma. Catalogo Ufficiale Generale* (1883). Roma: Tipografia Bodoniana.

Farina, Alvaro; Pacual, Carlos (1999). *Proyecto de restauración y reestructuración edilicia del Teatro Solís*. Montevideo: Teatro Solís. URL `http://www.teatrosolis.org.uy/uc_453_1.html` (2018-03-04).

Fasce, Pablo J. (2017). «El noroeste y la institucionalización de las artes en Argentina: tránsitos, diálogos y tensiones entre región y nación (1910-1955)» [tesis doctoral]. San Martín: Universidad Nacional de San Martín.

Giacometti, Diana (2013). «*La figura dell'impresario musicale. Walter Mocchi e la costruzione di un'industria operistica fra Italia e Sud America*» [tesi di laurea]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.

*Historia de las instituciones en la provincia de Santa Fe* (2010). «La cultura en la provincia», IV, I, Santa Fe: Cámara de diputados.

Hourcade, Eduardo (2006). «La pampa gringa, invención de una sociabilidad europea en el desierto». Devoto, Madero 2006, 163-87.

*Italianos en la arquitectura argentina* (2004). Buenos Aires: CEDODAL.

Joyeux-Prunel, Béatrice (2014). «The Uses and Abuses of Peripheries in Art History». *Artl@s Bulletin,* 3(1), article 1.

Levi, Giovanni (2016). «L'histoire totale contre la Global History: l'historiographie avant et après la chute du mur de Berlin». *Nathan Wachtel. Histoire et anthropologie («Les actes»)*. URL `http://actesbranly.revues.org/735` (2018-07-04).

Liernur, Jorge Francisco (2000).«La construcción del país urbano». Lobato, Mirta Zaida (dir.), *El progreso, la modernización y sus límites (1883-1916)*. Vol. 5 de *Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 409-64.

Malosetti Costa, Laura (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Malosetti Costa, Laura (dir.) (2017). *Entresiglos: el impulso cosmopolita en Rosario*. Rosario: Ediciones Castagnino/Macro.

Montini, Pablo (2011). «Las colecciones son museos: las articulaciones entre el coleccionismo privado y público en Rosario, 1910-1960». Baldasarre, María Isabel; Dolinko, Silvia (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Saenz Peña: Universidad Nacional Tres de Febrero, 299-327.

Pasolini, Ricardo O. (2006). «La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales». Devoto, Madero 2006, 227-73.

Perri, Cecilia; Perri Francesco (2014). *Raffaele Vincenzo Barone. Pittore di Vaccarizzo Albanese*. Cosenza: La Mongolfiera.

Petriella, Dionisio; Sosa Miatello, Sara (coords.) (1976). *Diccionario biográfico italo-argentino*. Buenos Aires: Dante Alighieri.

*Registro Oficial del Gobierno de Buenos Aires. Libro trigésimo-primero* (1852). Buenos Aires: Imprenta Americana, 345-7.

Rosselli, John (1984). *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rosselli, John (1990). «The Opera Business and the Italian Inmigrant Community of Latin America (1820-1930). The example of Buenos Aires». *Past and Present*, 127, 155-82.

Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Sbaraglia, Daniela (2015). «Cavalier Luigi Fontana. Scultore». *L'Uomo Nero*, 7(11-12), 180-204.

Shmidt, Claudia (no publicado). «Foyers urbanos. Teatros de ópera y arquitecturas para las nuevas modernidades en el litoral fluvial rioplatense. (Work in progres)». *I workshop Historia y Patrimonio de la Argentina Moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación* (Buenos Aires, 26-27 de octubre 2017)

Sergi, Jorge F. (1940). *Historia de los italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Editora Italo Argentina.

Slullitel, Isidoro (1968). *Cronología del arte en Rosario*. Rosario: Editorial Biblioteca.

Struck, Bernard; Ferris, Kate; Revel, Jacques (2011) «Introduction: Space and Scale in Transnational History». *The International History Review*, 33(4), 573-84.

«Suplemento Fehrmann. Medalla Bellagamba y Rossi» (1907). *Éxito gráfico*, año III, vol. II, no. 19, 110.

Szir, Sandra (2013). «Arte e industria en la cultura gráfica porteña». Malosetti Costa, Laura; Gené, Marcela (coords.). *Atrapados por la imagen*. Buenos Aires: Edhasa, 165-95.

*Teatro Colón. Puesta en valor y actualización tecnológica* (2011). Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad. URL http://cdn2.buenosaires.gob.ar/desarrollourbano/publicaciones/libro%20teatro%20colon.pdf (2017-10-12).

*Tercer Censo Nacional. Levantado el 1º de julio de 1914* (1916). II, Buenos Aires: Talleres Rosso y cía.

**MDCCC 1800**
Vol. 7 – Luglio 2018
e-ISSN 2280-8841

# Vittorio Pica in Belgio fra le pagine de *L'Art Moderne* e de *La Jeune Belgique* (1885-1913)

Amanda Russo
(Università degli Studi di Trieste, Italia)

**Abstract** Significant studies have demonstrated the links between Vittorio Pica and the international intellectual circles, French in particular. It was therefore deemed of particular interest to deepen his relations with Belgium. This article notably investigates how his writings were transposed and published in two journals, L'Art Moderne and La Jeune Belgique, between 1885 and 1913. These two cases appear meaningful as these periodicals represent the medium of the most progressive exponents of the Belgian cultural world of his time. By examining these journals, it was found that Vittorio Pica's production is at that time monitored for the completeness and the foresight of his analysis, considered to be free of prejudice. He is also seen as a courageous critic who takes sides in favor of new trends, even against public opinion. His function of tireless mediator between the international culture and Italy is widely recognized and his multifaceted personality is much appreciated. His work, largely documented, therefore becomes a reference for a generation of Belgian intellectuals that share the same exploration of modernity.



**Keywords** Vittorio Pica. Cultural exchanges. Belgium. L'Art Moderne. La Jeune Belgique.

## 1 Introduzione

Negli ultimi decenni hanno ripreso vigore gli studi su Vittorio Pica, intellettuale cosmopolita, impegnato sul fronte della critica letteraria e artistica, traduttore e collaboratore di numerose riviste nazionali e internazionali, tra cui *Emporium*. La sua figura, a partire dalla fine degli anni Venti del Novecento, è stata oggetto di polemica e di ingiustificato oblio.[1] Solo in tempi più recenti la sua attività è stata reinserita in una più opportuna collocazione storica. Si è rivalutata la sua funzione di intermediario tra l'Italia e l'estero. I suoi numerosi scritti, talvolta pionieristici, divulgano nella nostra Penisola le nuove tendenze e, nello stesso tempo, è emerso il suo impegno per promuovere l'arte italiana all'estero.

Nicola D'Antuono, Nunzio Ruggiero e Alessandro Gaudio, in particolare, si sono occupati del versante letterario (D'Antuono 2002; Ruggiero 2004; Gaudio 2006). Nell'ambito della critica d'arte, gli studi di Davide Lacagnina, invece, rappresentano ormai delle pietre miliari (Lacagnina 2005, 68-89; Lacagnina 2011, 94-109; Lacagnina 2015, 122-7; Lacagnina 2016).[2]

Nel dicembre del 2015, presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, si è svolto il convegno *Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni* che ha dedicato ampio spazio a Vittorio Pica e i cui risultati sono stati pubblicati in tempi recenti (Bacci et al. 2016, 637-744). Nel 2017 sono apparsi altri due contributi, specificatamente sui legami tra Vittorio Pica e l'opera di Henry de Groux e James Ensor (Fanti 2017, 159-82) e sui rapporti di Vittorio Pica con la cultura francofona (Cavenago, in corso di stampa).

Il rinvenimento di documentazione inedita, lo spoglio dei periodici e la certosina ricerca delle pubblicazioni del critico napoletano stanno permettendo di rivalutare il suo contributo in termini positivi. Gradualmente sta emergendo la sua intensa attività di critica letteraria e artistica e la vasta rete di relazioni internazionali che l'intellettuale italiano ha intessuto.

Nell'ambito della tesi di dottorato della scrivente, si è pensato di indagare i legami di Vittorio

1 Per una biografia su Vittorio Pica (Napoli, 1862 - Milano, 1930) si richiama a Davide Lacagnina: Lacagnina 2015, 122-7.

2 A proposito del Belgio, all'interno di questo significativo volume si segnala il contributo di Marzia Pieri che si sofferma sul rapporto di Vittorio Pica con Camille Lemonnier e con il teatro di Maeterlinck. Cf. Pieri 2016, 96-9.

**DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2018/01/008**
Submitted: 2018-03-22 | Accepted: 2018-04-18

Pica con il Belgio.[3] Il rinvenimento di numerose lettere di Vittorio Pica in alcuni archivi del Paese ha permesso di risalire, seppur ancora parzialmente, ai numerosi contatti che il critico napoletano ha intrecciato con l'*élite* intellettuale belga tra il 1887 e il 1920. I risultati di questa ricerca e la trascrizione di questa corrispondenza sono stati oggetto di una pubblicazione (cf. Russo, in corso di stampa).

In questa sede, ci si vuole focalizzare sui numerosi contributi dedicati a Vittorio Pica, apparsi sulle riviste *L'Art Moderne*[4] e *La Jeune Belgique*,[5] tra il 1885 e il 1913. Si vuole capire come l'attività di Vittorio Pica sia stata recepita in Belgio e quale sia stato il suo contributo, almeno limitatamente a queste due riviste.

Sono stati presi in esame i due principali periodici intorno ai quali ruotava il dibattito culturale belga dell'epoca. Si distingueranno, tra i contributi di letteratura e quelli di critica artistica, i due versanti dell'operato di Vittorio Pica. Infine una selezione di questi articoli dedicati all'intellettuale italiano troverà posto nell'appendice documentaria.

3 Cf. Russo 2014-5. Desidero ringraziare il dott. Geoffrey Kraemer per la rilettura.

4 *L'Art Moderne. Revue critique des arts et de la littérature, paraissant le dimanche* è una rivista pubblicata a Bruxelles tra il 1881 e il 1914 che era promossa da un manipolo di intellettuali che credeva sull'utilità di mettere l'arte al servizio della società. Per ulteriori notizie si veda la scheda realizzata per la Digithèque dall'ULB che si è occupata anche della digitalizzazione delle rivista: `http://digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.html#c11373` (2018-02-18)

5 *La Jeune Belgique* è una rivista pubblicata a Bruxelles tra il 1881 e il 1897, che al contrario de *L'Art Moderne*, sosteneva che l'arte che non deve servire alcuna causa, è cioè fine a se stessa, secondo la formula *L'Art pour l'Art*. Per ulteriori informazioni si rimanda alla scheda realizzata per la *Digithèque* de l'ULB: `http://digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.html#c12716` (2018-02-18).

## 2 Sul versante letterario. «Vittorio Pica 'apôtre' du Beau Moderne»[6]

Lo spoglio de *L'Art moderne* e de *La Jeune Belgique* ha evidenziato fin da subito che l'intellettuale napoletano era ben noto nel *milieu* culturale belga per la sua attività di traduzione e di critica letteraria e artistica. In entrambi gli ambiti lo ritroviamo nelle pagine di queste due riviste belghe che spaziano tra arte e letteratura.

*L'Art moderne* e *La Jeune Belgique* seguono con interesse le nuove pubblicazioni del critico italiano e vi fanno spesso riferimento, in particolar modo quando trattano di letterati e artisti del loro Paese. Vittorio Pica, infatti, dedica ampio spazio alla scuola belga, che reputa innovativa. Durante tutto l'arco della sua carriera, il critico italiano pubblica numerosi articoli, saggi e monografie dedicati a esponenti di questa scuola e si fa traduttore e divulgatore di alcuni scrittori belgi in Italia.

Su *La Jeune Belgique*, tra il 1885 e 1891, sono apparsi sporadici contributi di soggetto letterario. È soprattutto *L'Art Moderne* che dedica ampio spazio al critico italiano.

Nel 1890, il volume *All'avanguardia: studi sulla letteratura contemporanea di Vittorio Pica* viene recensito ampiamente da entrambe le riviste (X. 1890). Il libro, che avrà ampia diffusione internazionale, è tra i primi a ripercorrere l'evoluzione della letteratura simbolista francese contemporanea, soffermandosi anche sullo scrittore belga Camille Lemonnier. È il risultato di un decennio di attività che l'intellettuale italiano riunisce in un volume. All'interno, il critico partenopeo propone un parallelo tra *Germinal* di Émile Zola e *Happe-Chair* di Camille Lemonnier, dove riconosce gli esiti originali dell'opera dello scrittore belga («All'avanguardia» 1890).

Nel 1894 il critico italiano si era occupato di tradurre il romanzo *La fin des bourgeois* di Camille Lemonnier (Ruggiero 2009, 133). La traduzione è apparsa sul giornale *La Riforma*, preceduta da uno studio sul letterato, come ricordato da *L'Art moderne* che così parla di Vittorio Pica: «Le tra-ducteur est Vittorio Pica, lui-même écrivain de talent, le plus renseigné critique de l'Italie sur l'évolution littéraire contemporaine et auquel nous avons consacré l'an passé une une [sic] étude» («Petite Chronique» 1894).

Del 1886 è lo studio su *Les Concubins* di Camille Lemonnier, pubblicato sul *Corriere del Mattino*

6 Cf. «Vittorio Pica» (1893). *L'Art moderne*, 19, 7 mai, 145.

*di Napoli* (Ruggiero 2009, 133), mentre del 1905 è una cronaca letteraria sugli ultimi libri dell'intellettuale, apparsa su *Il Campo* di Torino. Entrambi gli scritti sono puntualmente segnalati nei due periodici belgi («Memento. Étranger» 1886; «Petite Chronique» 1905). Nello studio pubblicato sulla rivista di Torino, si parla anche dello scrittore e amico Eugène Demolder (Molenbeek-Saint-Jean, 1862 – Corbeil, 1919) che Vittorio Pica ha avuto modo di incontrare a Napoli nel 1901, in occasione di un'escursione all'insegna della convivialità (Demolder 1901). Anche i redattori de *L'Art Moderne* hanno avuto l'occasione di vedere il critico italiano in un viaggio a Napoli e dintorni, come evocato da un articolo.[7]

Nel 1899 il poderoso volume *Letteratura d'eccezione*, pubblicato l'anno precedente, è al centro dell'interesse de *L'Art moderne* (Robert 1899), mentre due anni dopo, viene segnalato l'articolo di Vittorio Pica dedicato al movimento letterario belga (Pica 1900), apparso su *Fanfulla della Domenica* («Les Lettres belges à l'étranger» 1901; Comberiati 2014). In queste pagine pubblicate nel 1900, Vittorio Pica traccia per i lettori italiani un *excursus* sulla letteratura belga contemporanea, ancora poco nota nella Penisola.

Il nome di Vittorio Pica figura all'interno del comitato d'onore riunito nel 1892 per erigere un monumento a Charles Baudelaire nel *Jardin du Luxembourg* di Parigi. Accanto a lui, sono riuniti nomi di portata internazionale, tra cui Émile Zola, Edmond de Goncourt e Félicien Rops («Petite Chronique» 1892; Deschamps 1892). Il monumento doveva essere realizzato da Auguste Rodin.

Nel 1908 Vittorio Pica, insieme a numerosi intellettuali e artisti mondiali, si schiera in difesa del Museo del Louvre che necessitava di importanti lavori di manutenzione («Pour la protection du Louvre» 1908). Anche in questo caso è l'unico rappresentante per l'Italia, all'interno di un'ampia rete internazionale di artisti e letterati. Quasi tutti sono conoscenze dirette del critico partenopeo. Vittorio Pica, instancabile giramondo, frequenta i salotti di Parigi e Bruxelles, dove è accolto come amico fraterno degli esponenti di punta del *milieu* simbolista e naturalista.

Vittorio Pica, prima di essere traduttore e divulgatore degli scritti di questi letterati, ne diventa amico e costante corrispondente. Si instaura un'affinità elettiva tra il critico napoletano e gli intellettuali, riuniti intorno a *L'Art Moderne* e *La Jeune Belgique*, che intendono sollecitare un cambiamento culturale. Con questi letterati, Vittorio Pica trova una comunanza di intenti e instaura un rapporto di collaborazione reciproca. Il critico napoletano, fortemente appassionato di letteratura belga contemporanea, ne diventa mediatore e, attraverso i suoi scritti, ne promuove la conoscenza in Italia (cf. Russo, in corso di stampa). A loro volta, i suoi interlocutori belgi, informati in via diretta da Vittorio Pica, si interessano della sua attività e ne parlano a più riprese dalle pagine delle loro riviste.

Con questi intellettuali il critico italiano ha in comune la missione di 'sprovincializzare' la cultura del loro Paese e aprirla alla modernità e a un confronto europeo. In fondo, l'Italia e il Belgio, in quel periodo, condividono gli stessi sforzi. Sono entrambi Stati recenti, impegnati a costruire un'identità nazionale e una cultura unitaria e peculiare.

Le relazioni tra i due Stati corrono intense, anche dal punto di vista storico-politico, attraverso i numerosi esuli italiani che approdano in Belgio e gli intensi rapporti tra la classe dirigente cattolica belga e la Chiesa romana.[8] Al contempo, si forma gradualmente una colonia italiana stanziale, per la maggior parte costituita da operai e modesti lavoratori, ma anche da professionisti e intellettuali che si integrano nel tessuto sociale e fungono da canale di diffusione della cultura italiana all'estero (Gola 1999).

Nel corso degli anni Ottanta dell'Ottocento, inoltre, il Belgio, fortemente industrializzato, vede emergere delle forti tensioni sociali, che sfociano in violente rivolte del proletariato urbano e rurale, denunciando le notevoli disuguaglianze sociali su cui poggiava la prosperità economica del Paese. Molti intellettuali si mettono al servizio delle fasce più deboli della popolazione e attraverso la loro attività culturale cercano un mezzo per migliorare la società. In questo contesto si inserisce l'attività delle riviste *L'Art Moderne* e *La Jeune Belgique*.

7 *Vittorio Pica* 1893, 7 maggio, 145-6. Ne parla anche Margherita Cavenago, Cf. Cavenago 2016, 285.

8 Riguardo le relazioni politiche tra Italia e Belgio, tra le numerose pubblicazioni si segnala: Andrea Ciampani et al. 2002.

## 3 Un critique des plus remarquables et des plus ‘en avant’. La ricezione della critica artistica di Vittorio Pica in Belgio

> Avec un zèle inlassable, M. Vittorio Pica poursuit la campagne qu’il a entreprise pour faire mieux connaître et apprécier l’art moderne. Son effort est d’autant plus louable qu’en Italie l’opposition que rencontre l’évolution moderne est plus vive encore qu’ailleurs, – ce qui justifie peut-être ou tout au moins explique la jacquerie futuriste. Puissent les jolis petits volumes de M. Vittorio Pica contribuer à éclairer les esprits! (Maus 1913b)

Nel 1913, Octave Maus si sofferma su Vittorio Pica e lo ricorda con parole di pieno apprezzamento per la sua attività di critico d’arte e per lo straordinario sforzo di documentare l’evoluzione dell’arte contemporanea in oltre venticinque anni di attività. Il critico italiano gode di grande stima nel *milieu* intellettuale belga. Su *L’Art Moderne* e su *La Jeune Belgique* trovano spesso posto recensioni e interventi riguardanti la produzione di critica artistica di Vittorio Pica. In primo luogo, certamente quando si occupa di compatrioti. Il critico partenopeo si dedica, infatti, con interesse allo studio degli artisti belgi contemporanei, che si impegna ad indagare approfonditamente e a promuovere nei suoi scritti. Secondo lui, il Belgio vanta una scuola originale e talentuosa, e che si era già distinta in occasione dell’Esposizione Internazionale di Parigi del 1900 e in numerose altre rassegne degli ultimi anni.

Gli interessi di Vittorio Pica si trovano così in sintonia con l’attività degli intellettuali riuniti intorno a *L’Art Moderne* e *La Jeune Belgique*, che, nello stesso periodo, sono impegnati a sostenere gli artisti della nuova generazione.

A questo proposito, l’*Exposition historique de l’Art belge* del 1880, che doveva celebrare i cinquant’anni dalla formazione del Paese, rappresenta un momento di svolta per la cultura belga. In questa circostanza il bilancio è sconfortante. Si constata che il Paese mancava di una cultura e di un’arte specificatamente belga, ma era fortemente dipendente dai modelli stranieri, francesi e tedeschi in particolar modo. Da questo momento parte la reazione di molti intellettuali. Nel 1881 vengono fondate le riviste *L’Art Moderne* e *La Jeune Belgique*. Tre anni dopo, nasce il gruppo *Les XX*, che successivamente passa il testimone a *La Libre Esthétique* (1894-1914), entrambi sotto l’egida di Octave Maus. I due gruppi, in forte contrapposizione con i *salons triennaux* e alcune associazioni culturali secondo loro passatiste, per oltre un ventennio traghettano a Bruxelles gli artisti d’avanguardia, contribuendo a ‘svecchiare’ il panorama culturale e offrendo fonti visive e spunti di riflessione per la nuova generazione di artisti. Nel contempo, *L’Art Moderne* e *La Jeune Belgique* supportano la scuola belga e diventano un canale di diffusione delle nuove ricerche artistiche e letterarie.

In questo contesto, va quindi inserito l’interesse di queste riviste per l’attività di Vittorio Pica. Nel 1893, su *L’Art moderne* viene riportata la traduzione in francese di un articolo del critico italiano riguardante Felicien Rops.[9] Quattro anni dopo, la stessa rivista si sofferma sulla lunga digressione che il critico italiano ha dedicato al Belgio nella monografia *L’Arte mondiale a Venezia* (Pica 1897b; «Petite Chronique» 1897).

Nel 1906 Vittorio Pica approfondisce la scuola belga presente all’esposizione d’arte decorativa di Milano (Pica 1906d). Anche l’anno seguente, sempre in occasione dell’Esposizione Internazionale di Venezia, gli artisti di questo Paese sono al centro dell’analisi del critico napoletano nel volume *L’Arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia* (Pica 1907d). Lo stesso anno *L’Art Moderne* pubblica una recensione («Les Artistes belges à Venise» 1907) in riferimento a questo corposo studio dedicato alla scuola belga, in cui Vittorio Pica ripercorre la sua evoluzione a partire dal 1830. La rivista cita un lungo estratto dell’articolo e riconosce che il saggio fotografa in modo obiettivo ed esaustivo il contributo della scuola belga all’interno della produzione artistica internazionale degli inizi del Novecento.

Certamente il critico italiano ha per questa scuola una grande considerazione. Non sfuggono ai redattori de *L’Art Moderne* i numerosi studi dedicati ad artisti belgi pubblicati nella rivista *Emporium* (Pica 1906a), tra cui i contributi su Alfred Delaunois («Bibliographie. Alfred Delaunois […]» 1906; «Accusés de réception» 1906), Léon Frédéric (Pica 1903b; «Accusés de réception» 1903b), Fernand Khnopff (Pica 1902; «Petite Chronique» 1902b) e sugli incisori e disegnatori belgi (Pica 1903a; «Petite Chronique» 1904a). I redattori de *L’Art Moderne* sottolineano la capacità di Vittorio Pica di anticipare i tempi e di intercettare le tendenze d’avanguardia.

9 Pica 1893, 52, 24 dicembre, 410-1. È citato anche da Maregherita Cavenago. Cf. Cavenago 2016, 285.

Del 1905 è uno scritto su James Ensor che viene ampiamente approfondito su *L'Art Moderne* (Pica 1905c; «James Ensor» 1905). Si tratta di un articolo pubblicato su *Le Mercure de France* che mette a confronto l'artista belga con Aubrey Beardsley (Brighton, 1872-Mentone, 1898) ed Edward Munch (Løten, 1863-Oslo, 1944).

Gli intellettuali de *L'Art Moderne* apprezzano in modo particolare la personalità eclettica di Vittorio Pica e i suoi interessi variegati. Sulla rivista vengono segnalate, infatti, molte altre pubblicazioni del critico italiano che trattano argomenti diversi. In particolare, viene dato ampio spazio alla rubrica *Attraverso gli Albi e le cartelle*, ospitata su *Emporium*, e al volume *La Galleria d'Arte Moderna di Venezia*.[10] Quest'ultimo, in particolare, viene apprezzato da Octave Maus che propone di imitare l'eccellente progetto di Vittorio Pica e di pubblicare una raccolta con illustrazioni per far conoscere e valorizzare le collezioni pubbliche belghe (Cf. Maus 1909).

I volumi del critico italiano, accuratamente confezionati e corredati da immagini in bianco e nero o a colori, rappresentano talvolta un documento fondamentale per il metodo e il contenuto ma anche per la forma, agile e divulgativa, adatta a raggiungere un pubblico ampio. Destano, inoltre, interesse gli innumerevoli studi di Vittorio Pica sulle scuole artistiche straniere e sull'evoluzione dell'arte contemporanea,[11] che suscitano spesso il plauso dei redattori belgi per i quali il critico italiano è un ormai un punto di riferimento. I testi dell'intellettuale partenopeo rivestono un'importante funzione informativa sulle nuove esperienze artistiche, dall'impressionismo, al simbolismo, dai Preraffaelliti alle Secessioni. Senza dimenticare i suoi contributi sull'arte giapponese, le arti decorative e l'arte grafica.

Nel 1896, per *L'Art moderne*, il volume *L'Arte Europea a Venezia* (Pica 1895) racchiude la sintesi del movimento dell'arte contemporanea («L'Arte Europea a Venezia» 1896). Viene riconosciuta la sua preziosa funzione di propagazione delle nuove tendenze in Italia e la sua serietà nel documentarsi su ogni argomento. Secondo gli animatori de *L'Art moderne*, Vittorio Pica ha il pregio di giudicare gli artisti e le tendenze senza pregiudizi, spesso ponendosi in rottura con il pensiero corrente.

È una critica militante, genuina e antidogmatica che ispira anche l'azione culturale dei redattori della rivista belga. Questi intellettuali, condividono con il critico partenopeo la volontà di educare il pubblico ad allargare gli orizzonti dei loro riferimenti culturali. Come negli intenti di Pica, l'arte era messa al servizio della società e andava spiegata con semplicità e concretezza, senza concetti astrusi. Al contrario del critico italiano, però, che riteneva le immagini un corredo imprescindibile degli scritti, la rivista di Octave Maus era priva di illustrazioni.

In conclusione, l'attività di Vittorio Pica viene recepita e diffusa in Belgio, almeno limitatamente alle riviste *L'Art Moderne* e *La Jeune Belgique*, due casi che appaiono interessanti perché rappresentano la voce più progressista dei circoli intellettuali belgi. Il critico partenopeo è da essi apprezzato per la sua indipendenza di giudizio e la sua capacità di essere in linea con le tendenze più avanzate. Il critico italiano rappresenta, talvolta, un modello da seguire anche per le sue iniziative editoriali.

Gli intellettuali belgi della nuova generazione, attraverso *L'Art Moderne* e *La Jeune Belgique*, condividevano con Vittorio Pica la missione di informare ed educare il gusto dei lettori a un'arte d'avanguardia e aperta al confronto internazionale. Si voleva sostituire alla cultura ufficiale, retorica e accademica, che in Belgio trovava espressione nei *salons triennaux* e in alcune associazioni artistiche tra cui la *Société belge des Aquarellistes*, nuovi modelli di riferimento, attingendo dalle sollecitazioni provenienti dall'estero, ma nello stesso tempo rielaborando questi spunti con originalità e secondo una specificità nazionale.

Appare con maggiore evidenza, pertanto, l'importante funzione di Vittorio Pica, mediatore culturale tra l'Italia e l'estero, come già dimostrato dalle ricerche degli ultimi anni. La sua attività critica è volta a intercettare le tendenze straniere più innovative e a promuoverle in Italia. La sua figura va, inoltre, inserita all'interno del raggio d'azione di un *milieu* più ampio di intellettuali europei, a cavallo tra naturalismo e simbolismo.

Si prosegue, quindi, nella direzione tracciata da Davide Lacagnina, con l'intento di dare una più corretta valutazione alla figura di Vittorio Pica che, a partire dagli anni Venti del secolo scorso, è stata minimizzata nel nostro Paese. A questa altezza cronologica non era scontato per un critico italiano raggiungere una tale dimensione internazionale, per alcuni aspetti pionieristica. I dati emersi dalla bibliografia, dalla corrispon-

10 *Accusé de réception* 1902a, 24 agosto, 286; *Petite Chronique* 1899, 423; [Ch. V.] 1907, 11 agosto, 254; *Publications artistiques. La Galleria d'Arte moderna a Venezia* 1907, 8 settembre, 286; *Accusés de réception* 1908, 31 maggio, 174; Maus 1909, 115.

11 Si rimanda alla bibliografia per l'elenco completo.

denza sparsa per gli archivi europei e dagli articoli apparsi sulle riviste, gradualmente stanno facendo emergere una fitta trama di relazioni, un crocevia di intenti e momenti di vita vissuta di un critico italiano, per cui l'attività intellettuale, non rimaneva confinata tra le pagine, ma investiva la sua intera esistenza.

In Belgio, il suo nome è evocato come punto di riferimento per la sua attività di critica letteraria e artistica e viene considerato un critico d'eccellenza, compagno di 'battaglie' di una generazione di intellettuali belgi che vuole archiviare il passato e aprirsi a un'arte d'avanguardia:

> Si j'aime à parler de Vittorio Pica, c'est d'abord qu'il est un critique des plus remarquables et des plus 'en avant', puis ensuite qu'il a rendu à tous les artistes et les écrivains de notre pays des services intelligents, continus et utiles. Un de ses livres porte pour titre: *All'avanguardia.* Ce titre convient à Pica. Il est à l'affût du nouveau. Rien d'inédit, rien d'original, rien de jeune, de révolutionnaire n'échappe à sa curiosité. Il va à l'inconnu, il encourage les promesses, il éclaire ceux qui sont obscurs.
>
> Et ce n'est pas le critique pédant, qui mélange le chaud et le froid, qui juge selon des principes académiques, qui dose la louange. Non, il ne juge pas, il 'explique'. Et c'est là le vrai rôle de la critique. Le critique n'est pas un magistrat, c'est un savant qui dissèque et qui montre. Vittorio Pica est l'érudit délicat qui pouvait le mieux accomplir ce rôle en Italie. Et il l'a fait avec un courage, une activité et un enthousiasme qui lui ont fait une place très haute dans la littérature de son pays et ont fait estimer son nom dans le monde.
>
> Mais Vittorio Pica n'est pas seulement un critique. Combatif, il veut imposer les artistes méconnus, les incompris qu'il admire, et il va au public exalter leur beauté, avec leur nom, expliquer leurs œuvres. Un écrivain italien a dit de lui qu'il était l''initiateur'. Et c'est vrai! («Vittorio Pica» 1906).

## Appendice

### «All'avanguardia. Studi sulla letteratura contemporanea, par VITTORIO PICA […]» (1890). *L'Art moderne*, 5 février, 36

En un mélange que peut faire paraître confus et bizarre le simple rapprochement des noms, mais que le texte éclaire, ils sont là, non pas tous, mais imposants et nombreux, les avantcoureurs de la littérature, ceux qui ont eu l'horreur du bétail piétinant les sentiers battus, qui se sont élancés dans les déserts, qui ont voulu du neuf, et qui en ont apporté souvent: Flaubert, les de Goncourt, Zola, Daudet, Duranty, Fabre, Bourget, Maupassant, Huysmans, Péladan, Poictevin, de Sainte-Croix, Edouard Rod, Haraucourt, Courmes, Margueritte, Glatigny, Verlaine, Bertrand, Baudelaire, Mallarmé, Camille Lemonnier, et les romanciers russes, et des Italiens aussi que nous ignorons, nous qui ne savons pas sortir de notre langue, alors que les Italiens se montrent si attentifs à ce qu'il y a de meilleur dans la nôtre.

Ils sont là, appréciés par un littérateur extraordinairement bien informé, qui connaît non seulement les œuvres, mais les personnes, qui sait leur histoire, qui, dans cette revue de quelquesuns, parle de tous, rattachant les modernes aux anciens, les célèbres aux inconnus, les artistes de la plume à ceux des arts plastiques, comme le montrent les quatre cents noms de la table alphabétique, et ce n'est là qu'un début. Un autre volume est annoncé sur la littérature d'exception, sur ceux que, en un mélange aussi hétéroclite que le premier, mais où l'on peut compter que ce fin critique saura marquer les distances, M. Pica confond sous le nom de *modernes byzantins*: Mallarmé, Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Huysmans, Péladan, Loti, Poictevin, Rimbaud, Corbière, Laforgue, Dujardin, etc.

Comme nous l'indiquions plus haut, ce qui surprend dans cette œuvre critique d'un étranger que notre particularisme nous fait paraître si lointain, c'est la précision du détail. Ainsi, pour notre Lemonnier, dont il rapporte exactement les débuts dans la vie littéraire, il dit le banquet qui lui fut offert, en 1883, lorsque l'Académie lui préféra «deux écrivains moins que médiocres et sans aucune originalité »; il rappelle les toasts qui lui furent portés; il sait les vers dits à sa gloire; il nous montre la couronne de roses blanches qui marquait la place d'Octave Pirmez, présent au delà de la mort. Et

s'il ne parle ni de la réparation éclatante qu'obtint plus tard Lemonnier pour son beau livre national: *La Belgique*, ni du procès célèbre qui consacra naguère sa notoriété, c'est que son article, paru vraisemblablement dans quelque revue de là-bas, est daté de juillet 1886.

Et voyez comme, expliquant l'un par l'autre, pittoresquement il pose à la fois l'homme et le caractère et le talent en cette belle langue sonore, dont nous effacerions les couleurs en essayant de la traduire:

«Camillo Lemonnier ha adesso circa 40 anni ed è un bell' uomo robusto, sanguigno, dai capelli e dai baffi di un biondo infocato, dagli occhi azzurri e scintillanti dictro le lenti. Energico, audace, battagliero, egli ha il talento del suo temperamento, e nei suoi libri, che forse a volte hanno pagine non di prima, mano, ma sapientemente assimilate dagli illustri romanzieri naturalisti francesi, che egli ha con grande amore studiati, vi è riprodotta la vita con una robusta sicurezza di tono, con un' opulenza di colore, con un intenso senso del reaie, che ricordano i forti pittori délia sua patria.»

L'article se termine par une intéressante comparaison entre le *Germinal* de Zola et le *Happe-Chair* de Lemonnier, dans laquelle, en faisant ressortir l'originalité propre à chacune de ces œuvres, l'auteur atténue le reproche d'imitation qu'il avait fait d'abord, et qui, injuste, ne nous déplaît, du reste, pas, car il démontre l'indépendance de l'appréciation et lui enlève toute apparence même de ce caractère de camaraderie et de réclame qui rend souvent si déplaisante la critique française.

**X., (1890). «All'avanguardia (À l'avant-garde). Etudes de la littérature contemporaine, par VITTORIO PICA».** ***La Jeune Belgique*, 9 octobre, 372-3.**

C'est un résumé fort intéressant du mouvement littéraire français depuis la pétarade du réalisme qui réveilla la critique endormie sur les lundis de Sainte-Beuve. Une courte introduction sur le romantisme et le naturalisme prépare le lecteur aux profondes et personnelles études de l'auteur sur ces adeptes revendiqués par Zola: Flaubert, les Goncourt et Daudet. Ceci fait, il passe plus rapidement sur ce que l'on est convenu d'appeler la queue du naturalisme, et, après une analyse précise des romanciers russes et du poème en prose (Bertrand, Baudelaire, Mallarmé), il étudie consciencieusement l'un des nôtres, Camille Lemonnier, rappelle, en passant, le banquet qui lui fut offert jadis, et développe savamment un parallèle entre *Germinal* et *Happe-Chair*. C'est un précieux volume que l'*All'avanguardia*, surtout au point de vue de la personnalité de la critique. M. Vittorio Pica prend la note dominante d'un auteur, l'analyse avec clarté, en recherche la cause et la résume. Ses aperçus sont toujours curieux, formulés en dehors même de la lutte littéraire qui peut parfois influencer certains critiques et leurs enlever leur impartialité.

Vittorio Pica annonce aussi la prochaine publication des *Modernes Byzantins* (Mallarmé, Verlaine, Villiers, Rimbaud, Corbière, Laforgue) et une étude littéraire sur les frères de Goncourt.

**«Petite Chronique» (1891).** ***L'Art moderne*, 27, 5 juillet, 217**

Qu'il s'appelle naturalisme ou préraphaélisme, wagnérisme ou impressionnisme, tout ce qui représente en art une innovation ou un progrès doit toujours commencer par être bafoué, ridiculisé et ignominieusement nié. Ce n'est qu'après bien des années, lorsque l'indifférence dédaigneuse du public ou l'insolence railleuse des petits chroniqueurs ont tué ou blessé à mort les initiateurs de la nouvelle formule artistique, qu'elle triomphe! Oh! Alfred de Vigny avait bien raison d'écrire: «Les esprits paresseux et routiniers aiment à entendre aujourd'hui ce qu'ils entendaient hier; mêmes idées, mêmes expressions, mêmes sons; tout ce qui est nouveau leur semble ridicule, tout ce qui est inusité barbare!» (Vittorio Pica, *Revue Indépendante*).

**«Quelques Livres. L'Arte dell'Estremo Oriente [...]» (1894).** ***L'Art moderne*, 28, 15 juillet, 223**

Un artiste petit livre dont le but est d'initier les Italiens aux curiosités et aux charmes de l'art japonais, l'art du «magico arcipelago dell'Estremo Oriente». M. Pica est un initiateur subtil et délicat. Il détaille en dilettante raffiné l'œuvre des Toyokuni, des Utamaro, des Hiroshighé et des Hokusai. Cet art, si connu chez nous et si vulgarisé, n'était pas aussi populaire en Italie. Le livre de M. Pica servira à faire connaître autour des Apennins les rares estampes et les souples ivoires du Japon.

Puisque nous parlons de M. Vittorio Pica, le critique jeune de l'Italie, – le Francis Nautet de là-bas, – signalons qu'il traduit en italien la *Fin des Bourgeois* de Camille Lemonnier. On sait

que M. Pica est un fervent admirateur et un enthousiaste défenseur de la jeune école belge.

**«L'Arte Europea a Venezia, par Vittorio Pica [...]» (1896). *L'Art moderne*, 1, 5 janvier, 5**

M. Vittorio Pica s'est fait une place haute dans la critique italienne. Un don de rare pénétration, l'entente subtile des nuances de l'œuvre dans cette forme artiste qui ne se sépare plus des visées de l'écrivain et du peintre, l'ont porté à surtout étudier, avec profondeur et précision, les manifestations de la pensée française.

On se rappelle les remarquables pages par lesquelles il s'efforça d'initier à la connaissance de certains écrivains de ce temps les lecteurs de son pays. Il n'est pas prouvé qu'en France même on ait mieux parlé des Goncourt, de Verlaine et de Mallarmé.

En même temps, M. Vittorio Pica appliquait son sens éveillé de l'esprit moderne à l'étude des maîtres qui, dans l'Art, lui parurent contenir un idéal plus particulièrement en communion avec l'âme de ce temps. Ses analyses de Gustave Moreau, de Félicien Rops, de Rodin, de Puvis de Chavannes signalent une sagacité et une intuition singulières. Non content de les suivre à travers l'extériorité de leurs manières, il pénètre au mystère même, aux intimités de la genèse intellectuelle qui détermine leurs diverses maîtrises.

En faisant paraître, à l'occasion d'une récente exposition, *L'Art européen à Venise*, il semble que le fin et avisé critique ait voulu condenser toutes ses observations antérieures à propos des différentes écoles d'art et des artistes qui les caractérisent le mieux.

Tels chapitres, en établissant les relations et les divergences de ces écoles, en soulignent ce qu'elles doivent à la nature propre des pays où elles se sont produites et ce qui leur vient de la communauté des aspirations du temps, ont mieux qu'une valeur de simple renseignement. Ils touchent à la philosophie de l'art et par là se dégagent du transitoire et de la contingence qui ne sont plus que les applications immédiates et bornées de la critique.

Dans cet ordre d'idées, nous prisons surtout l'étude que M. Pica consacre aux peintres anglais et aux artistes qu'il groupe sous le titre général d'impressionnistes, de divisionnistes et de synthétistes. Les tendances générales, les apports personnels, leur influence sur l'évolution y sont notés avec clairvoyance, avec une liberté de jugement aussi qui sait se soustraire au parti pris.

Les pages consacrées à l'école belge n'ont pas moins de mérite, bien qu'elles se restreignent aux artistes qui exposèrent à Venise: C. Meunier, Van der Stappen, H. De Groux, Alf. Stevens, Heymans, Khnopff, Claus, Marcette.

Il est permis de dire de ce petit livre de M. Vittorio Pica qu'il renferme la synthèse du mouvement de l'art contemporain.

**«Petite Chronique» (1897). *L'Art moderne*, 50, 12 décembre, 405**

M. Vittorio Pica, le pénétrant critique italien, continue son enquête sur l'évolution de l'Art contemporain. A l'occasion de la dernière exposition de Venise, il vient de publier sous le titre*: L'Arte mondiale a Venezia*, une suite de monographies très renseignées sur l'Art des différents pays. La Belgique y tient une place en belle lumière. Dans les pages qui lui sont consacrées, nous retrouvons les noms de Constantin Meunier, Ch. Van der Stappen, Rops, De Groux, Frédéric, Baertsoen, Courtens, Khnopff, Gilsoul.

Avec ce sens d'avant-garde qui signale sa critique, l'écrivain se plaît surtout à définir les nuances subtiles des formes d'Art en correspondance avec les tendances les plus avancées du modernisme.

**«Les Lettres belges à l'étranger» (1901). *L'Art moderne*, 1, 6 janvier, 4**

Par la plume de M. Vittorio Pica, l'un des critiques les plus autorisés de l'Italie, la *Fanfulla della Domenica* consacre un «premier-Rome» au mouvement littéraire belge (XXIII année, nr. 51, 23 décembre 1900).

C'est à Camille Lemonnier, successeur intellectuel de Charles De Coster et d'Octave Pirmez, que M. Pica fait remonter l'efflorescence de la renaissance actuelle. Il a pour la Belgique littéraire des paroles élogieuses et admiratives, et bien qu'incomplète la revue qu'il passe des principaux écrivains belges instruira les lettrés transalpins de quelques particularités de notre littérature.

A côté des vivants, d'Eekhoud, de Maeterlinck, de Verhaeren, d'Elskamp, de Van Lerberghe, d'Eugène Demolder, de Théo Hannon, d'Edmond Picard, d'Octave Maus, de J. Déstrée, de Giraud, de Gilkin, de Van Arenbergh, de Gille, de Séverin, de G. Khnopff, l'auteur de cette étude cite nos morts, auxquels il consacre

un souvenir ému: Georges Rodenbach et Francis Nautet.

Ces noms sont, dit M. Pica, presque totalement inconnus en Italie, à l'exception de celui de M. Maurice Maeterlinck, dont on apprécie les drames suggestifs. – Ils ne le sont pas davantage, cher confrère, dans les parquets de province où Camille Lemonnier et Georges Eekhoud sont assimilés, quand ils publient d'âpres études psychologiques, aux plus méprisables malfaiteurs.

**[s. a.] (1906). «Vittorio Pica». *L'Art moderne*, 13, 1 avril, 102.**

Notre collaborateur Eugène Demolder a consacré à M. Vittorio Pica, qui a visité pour la première fois, la semaine dernière, la Belgique dont il a maintes fois célébré l'art et les artistes, une fort intéressante étude publiée par *le Petit Bleu*. Nous en détachons ce fragment:

Si j'aime à parler de Vittorio Pica, c'est d'abord qu'il est un critique des plus remarquables et des plus «en avant», puis ensuite qu'il a rendu à tous les artistes et les écrivains de notre pays des services intelligents, continus et utiles.

Un de ses livres porte pour titre: *All'avanguardia.* Ce titre convient à Pica. Il est à l'affût du nouveau. Rien d'inédit, rien d'original, rien de jeune, de révolutionnaire n'échappe à sa curiosité. Il va à l'inconnu, il encourage les promesses, il éclaire ceux qui sont obscurs.

Et ce n'est pas le critique pédant, qui mélange le chaud et le froid, qui juge selon des principes académiques, qui dose la louange. Non, il ne juge pas, il «explique». Et c'est là le vrai rôle de la critique. Le critique n'est pas un magistrat, c'est un savant qui dissèque et qui montre. Vittorio Pica est l'érudit délicat qui pouvait le mieux accomplir ce rôle en Italie. Et il l'a fait avec un courage, une activité et un enthousiasme qui lui ont fait une place très haute dans la littérature de son pays et ont fait estimer son nom dans le monde.

Mais Vittorio Pica n'est pas seulement un critique. Combatif, il veut imposer les artistes méconnus, les incompris qu'il admire, et il va au public exalter leur beauté, avec leur nom, expliquer leurs œuvres. Un écrivain italien a dit de lui qu'il était l'«initiateur» Et c'est vrai! Goncourt n'a-t-il pas dédié un livre: *L'Italie d'hier,* à Pica, pour le remercier de l'avoir fait connaître au delà des Alpes? De Wyzewa, dans la *Revue indépendante,* à propos de l'étude de Pica sur Stéphane Mallarmé, écrivait, il y a une quinzaine d'années, que c'était bizarre que la première étude complète et profonde sur le poète de l'*Après-midi d'un Faune* ait été faite par un étranger. Le peintre Segantini a été défendu avec ardeur par Pica, alors que le public italien se tordait de rire devant ses toiles, et c'est Pica aussi qui a, le premier, fait connaitre en France le beau talent d'Annunzio.

Dans son livre *All'avanguardia,* Vittorio Pica publia quelques études de littérature contemporaine. Il y relève les noms charmants de Glatigny et d'Alasius Bertrand. Il y avait aussi Zola, qui a toujours eu en Pica un défenseur italien acharné, Baudelaire, Flaubert, Tolstoï, Dostoïevsky et quelques autres.

Vint ensuite un livre délicieux: *Arte Aristocratica*, conférence sur les écrivains, les peintres et les musiciens les plus suggestivement raffinés de ce temps. C'est là une œuvre d'une subtilité exquise, l'œuvre d'un gourmet d'art.

Dans *l'Arte dell'Extremo-Oriente* [*sic*], Vittorio Pica a été le premier, en Italie, à signaler et à exalter les merveilles de l'art japonais.

Je relève encore dans l'œuvre de Pica:

L'*Abate Galiani*, conférence sur le célèbre abbé napolitain dont les Goncourt trouvent l'esprit plus profond que celui de Voltaire, *Litteratura d'exceptione* [sic], un volume remarquable où des études vigoureuses et supérieurement pensées sont consacrées à Mallarmé, Verlaine, Barrès, France, Poctevin et J.K. Huysmans, l'*Incisione su metallo di giorni nostri,* préface à l'intéressant manuel du graveur sur métal par le peintre et aquafortiste romain F. Vitalini, *Belkiss, regina di Saba,* traduction, précédée par une étude critique, de l'exquis poème dramatique du subtil poète portugais Eugenio de Castro.

**«Bibliographie. Alfred Delaunois [...]» (1906). *L'Art moderne*, 24, 17 juin, 193.**

On connait l'intérêt constant que porte M. Vittorio Pica aux diverses manifestations de l'art d'aujourd'hui, en quelque pays qu'elles se produisent. A maintes reprises les artistes belges ont été l'objet de ses études et de ses minutieuses analyses. Cette fois, c'est le peintre du Pays monastique, c'est le pénétrant graveur des Portraits psychologiques dont M. Pica décrit l'art recueilli et expressif.

L'étude, très complète et très fouillée, embrasse la totalité de l'œuvre si diverse du jeune

maître de Louvain, dont elle résume fidèlement les tendances. De nombreuses illustrations ornent cette monographie, la première, croyons-nous, qui ait paru sur M. Alfred Delaunois.

**V.CH. (1907). «Publications artistiques. La Galleria d'Arte moderna a Venezia». *L'Art moderne*, 32, 11 août, 254**

M. Vittorio Pica, en critique intelligent et avisé, décrit, dans cette publication, ce que la Galerie d'art moderne de Venise renferme de plus intéressant. Chaque fascicule renferme des reproductions – dont plusieurs habilement coloriées – des plus beaux morceaux de peinture, de sculpture et de dessin dont s'honore cette galerie. Dans les deux premiers fascicules, une large place est faite à l'art belge: Constantin Meunier, MM. Ensor, Maréchal et Van der Stappen sont l'objet de petites monographies écrites dans un style plein de vie et de charme. On y trouve, en outre, des études, sur l'Espagnol Zuloaga, le Suédois Zorn et les Italiens Dall' Oca-Bianca Signorini et Mario de Maria: de ce dernier, M. Pica reproduit un bien beau paysage, qui fait penser à Turner.

**«Publications artistiques. La Galleria d'Arte moderna a Venezia» (1907). *L'Art moderne*, 36, 8 septembre, 286**

Nous avons signalé déjà la très belle publication illustrée par laquelle M. Vittorio Pica a entrepris de divulguer, avec des soins particuliers de reproduction et de présentation, la collection de tableaux et de sculptures du Musée moderne de Venise. Le troisième et le quatrième fascicules [*sic*] de ce Livre d'or de l'art contemporain sont d'autant plus intéressants pour la Belgique qu'il s'y trouve, parmi les œuvres italiennes, espagnoles et autres, des planches dont les originaux sont dus à Constantin Meunier, à MM. Claus, Ensor, Vander Stappen [*sic*], Braecke.

L'étude consacrée par M. Vittorio Pica à Claus fournit au critique l'occasion d'exposer en détail le mouvement d'art belge auquel le peintre de la Lys a été mêlé et dont il fut l'un des initiateurs. De même, son excellente notice sur Toorop évoque maints souvenirs des batailles de jadis, au temps héroïque des XX.

Ce sont de vivants récits, qu'accompagnent d'irréprochables reproductions en noir et en couleurs.

**M.O. [Maus Octave] (1913). «Publications artistiques. Gli artisti contemporanei [...]». *L'Art moderne*, 32, 10 août, 253**

Gli artisti contemporanei, dieci nitide foto-incisioni dei capolavori piu significativi per ciascun maestro (G. PREVIATI, L. SIMON, E. TITO, A. MARTINI, P. FRAGIACOMO, etc.); testo di VITTORIO PICA. Bergamo, Istituto italiano d'arti gra fiche.

Dans la *Collection miniature* éditée par l'Institut des Arts graphiques de Bergame, les artistes modernes, italiens et étrangers,- n'ont pas été oubliés. M. Vittorio Pica est, bien entendu, leur historiographe. Chacun des petits volumes dans lesquels il évoque, en quelques pages précises comme des eaux-fortes, l'un ou l'autre peintre ou sculpteur d'aujourd'hui, est illustré de dix héliogravures excellentes et d'un portrait. Ainsi défilent sous nos yeux l'effigie et les œuvres capitales de G. Previati – l'auteur du *Roi Soleil* que possède le Musée de Bruxelles, ce dont il n'y a pas lieu de féliciter ce dernier, – Lucien Simon, Ettore Tito, Alberto Martini, dessinateur macabre qui parait hanté par le titre célèbre *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*, Pietro Fragiacomo, etc.

Dans la liste des monographies annoncées ou déjà publiées nous relevons celles de Victor Rousseau et de Fernand Khnopff.

Avec un zèle inlassable, M. Vittorio Pica poursuit la campagne qu'il a entreprise pour faire mieux connaître et apprécier l'art moderne. Son effort est d'autant plus louable qu'en Italie l'opposition que rencontre l'évolution moderne est plus vive encore qu'ailleurs, – ce qui justifie peut-être ou tout au moins explique la jacquerie futuriste.

Puissent les jolis petits volumes de M. Vittorio Pica contribuer à éclairer les esprits!

## Bibliografia degli articoli riguardanti Vittorio Pica apparsi su *L'Art Moderne* e *La Jeune Belgique* in ordine cronologico tra il 1885 e il 1913

«Memento» (1885). *La Jeune Belgique*, 4, 1 septembre, 472.[12]
«Memento. Étranger» (1886). *La Jeune Belgique*, 5 (2), 1 février, 165.[13]
«All'avanguardia. Studi sulla letteratura contemporanea, par VITTORIO PICA […]» (1890). *L'Art moderne*, 5, 2 février, 36.
X. (1890). «All'avanguardia (À l'avant-garde). Études de la littérature contemporaine, par VITTORIO PICA». *La Jeune Belgique*, 9 (10), octobre, 372-3.
«Memento» (1891). *La Jeune Belgique*, 10 janvier, 95.
«Petite Chronique» (1891). *L'Art moderne*, 27, 5 juillet, 217.
Arnay, Albert (1891). «Chronique littéraire». *La Jeune Belgique*, 10 juillet, 283.
«Petite Chronique» (1892). *L'Art moderne*, 39, 25 septembre, 311.
Deschamps, Léon (1892). «Liste de souscription pour le monument Charles Baudelaire». *L'Art moderne*, 52, 25 décembre, 413.
«Vittorio Pica» (1893). *L'Art moderne*, 19, 7 mai, 145-6.
Pica, Vittorio (1893). «Félicien Rops a l'étranger. Traduction inédite de l'italien pour L'Art moderne». L'Art moderne, 52, 24 décembre, 410-1.
«Petite Chronique» (1894). *L'Art moderne*, 4, 28 janvier, 31.
«Quelques Livres. L'Arte dell'Estremo Oriente […]» (1894). *L'Art moderne*, 28, 15 juillet, 223.
«L'Arte Europea a Venezia, par Vittorio Pica […]» (1896). *L'Art moderne*, 1, 5 janvier, 5.
«Petite Chronique» (1897). *L'Art moderne*, 50, 12 décembre, 405.[14]
«Petite Chronique» (1898). *L'Art moderne*, 6, 6 février, 49.[15]
Robert, Eugène (1899). «Vittorio Pica. Letteratura d'eccezione […]». *L'Art moderne*, 12, 19 mars, 92.
«Petite Chronique» (1899). *L'Art moderne*, 51, 17 décembre, 423.[16]
«Les Lettres belges à l'étranger» (1901). *L'Art moderne*, 1, 6 janvier, 4.
Demolder, Eugène (1901). «Lettre de Naples». *L'Art moderne*, 15, 14 avril, 130-2.
«Petite Chronique» (1901). *L'Art moderne*, 25, 23 juin, 216.[17]
«Publication d'art. Vittorio Pica: Jean François Raffaëlli […]» (1902). *L'Art moderne*, 31, 3 août, 261.
«Accusés de réception» (1902a). *L'Art moderne*, 34, 24 août, 286.[18]
«Petite Chronique» (1902a). *L'Art moderne*, 41, 12 octobre, 343.
«Petite Chronique» (1902b). *L'Art moderne*, 48, 30 novembre, 401.[19]
«Accusés de réception» (1902b). *L'Art moderne*, 50, 14 décembre, 418.[20]
Maus, Octave (1902). «Vittorio Pica. Attraverso gli Albi e le Cartelle […]». *L'Art moderne*, 51, 21 décembre, 423.
«Accusés de réception» (1903a). *L'Art moderne*, 13, 29 mars, 122.[21]
«Accusés de réception» (1903b). *L'Art moderne*, 24, 14 juin, 216.[22]
«Accusés de réception» (1903c). *L'Art moderne*, 40, 4 octobre, 344.[23]
«Accusés de réception» (1903d). *L'Art moderne*, 46, 15 novembre, 393.[24]

12 Si riporta che la *Gazzetta Letteraria* di Torino annuncia une serie di studi di Vittorio Pica su alcuni scrittori tra cui Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Théodore Hannon e Arthur Rimbaud.

13 Riguarda uno studio su *Les Concubins* di Camille Lemonnier apparso sul *Corriere del Mattino* di Napoli.

14 Si parla del volume *L'Arte mondiale a Venezia*. Cf. Pica 1897b.

15 Ci si sofferma sullo studio riguardante Auguste Donnay, Émile Berchmans, Armand Rassenfosse e François Maréchal. Cf. Pica 1897a, 6, 35, 361-84.

16 Si segnala ancora una volta l'uscita *Attraverso gli Albi e le Cartelle*.

17 Si parla dello studio sulla pittura moderna all'Esposizione universale di Parigi apparso su *Emporium*. Cf. Pica 1901, 13, 76, 243-62.

18 Si sponsorizza la pubblicazione *Attraverso gli Albi e le Cartelle (Sensazioni d'arte)*.

19 Viene segnalato l'articolo su Fernand Khnopff apparso su *Emporium*. Cf. Pica 1902, 16, 93, 171-88.

20 Si parla del volume *L'Arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902* pubblicato a Bergamo dall'Istituto italiano d'arti grafiche. Cf. Pica 1903f.

21 Si accenna nuovamente a *L'Arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*. Cf. Pica 1903f.

22 Viene segnalato l'articolo su Léon Frédéric apparso su *Emporium*. Cf. Pica 1903b, 17, 100, 245-61.

23 Si accenna all'articolo su Charles Cottet pubblicato su *Emporium* e al contributo *L'Arte mondiale alla V Esposizione di Venezia*. Cf. Pica 1903e, 18, 104, 83-97; Pica 1903d.

24 Si citano gli scritti su *L'Arte Mondiale alla V Esposizione di Venezia* e lo scritto su Emile Claus apparso su *Emporium* nell'ottobre 1903. Cf. Pica 1903d; Pica 1903c, 18, 106, 243-61.

«Petite Chronique» (1904a). *L'Art moderne*, 3, 17 janvier, 23.[25]
«Petite Chronique» (1904b). *L'Art moderne*, 26, 26 juin, 213.[26]
«Accusés de réception» (1904). *L'Art moderne*, 43, 23 octobre, 348.[27]
Fontainas, André (1905). «Un ironiste italien. Giovanni Diotallevi». *L'Art moderne*, 8, 19 février, 58-9.
«Petite Chronique» (1905). *L'Art moderne*, 8, 19 février, 63.[28]
«Accusés de réception» (1905). *L'Art moderne*, 17, 23 avril, 136.[29]
«Santiago Rusiñol, par Vittorio Pica» (1905). *L'Art moderne*, 18, 30 avril, 142.[30]
«Publications artistiques. Vittorio Pica. Artisti contemporanei: Carl Larsson» (1905). *L'Art moderne*, 32, 6 août, 258.
«James Ensor» (1905). *L'Art moderne*, 37, 10 septembre, 296-7.
«Accusés de réception» (1905). *L'Art moderne*, 44, 29 octobre, 354-5.[31]
«Vittorio Pica» (1906). *L'Art moderne*, 13, 1 avril, 102.
«Bibliographie. Alfred Delaunois […]» (1906). *L'Art moderne*, 24, 17 juin, 193.
«Accusés de réception» (1906). *L'Art moderne*, 28, 15 juillet, 224.[32]
«Petite chronique» (1906). *L'Art moderne*, 29, 22 juillet, 233.[33]
«Publications artistiques. L'Arte decorativa all'Esposizione di Milano: il padiglione belga» (1906). *L'Art moderne*, 31, 5 août, 248.
«Accusés de réception» (1907a). *L'Art moderne*, 8, 24 février, 62.[34]
«Accusés de réception» (1907b). *L'Art moderne*, 11, 17 mars, 86.[35]
«Publications artistiques. Edouard Manet […]» (1907). *L'Art moderne*, 21, 26 mai, 166.
«Accusés de réception» (1907c). *L'Art moderne*, 22, 2 juin, 174.[36]
V., Ch. (1907). «Publications artistiques. La Galleria d'Arte moderna a Venezia». *L'Art moderne*, 32, 11 août, 254.
«Publications artistiques. La Galleria d'Arte moderna a Venezia» (1907). *L'Art moderne*, 36, 8 septembre, 286.
«Les Artistes belges à Venise» (1907). *L'Art moderne*, 39, 29 septembre, 307-8.
«Accusés de réception» (1907d). *L'Art moderne*, 46, 17 novembre, 366.[37]
«Accusés de réception» (1908). *L'Art moderne*, 23, 31 mai, 174.[38]
«Publications artistiques» (1908). *L'Art moderne*, 23, 7 juin, 182.[39]
«Pour la protection du Louvre» (1908). *L'Art moderne*, 49, 6 décembre, 388.
Maus, Octave (1909). «Publications artistique. Vittorio Pica […]». *L'Art moderne*, 15, 11 avril, 115.
Maus, Octave (1913a). «Livres d'art. L'Arte Mondiale a Roma nel 1911». *L'Art moderne*, 18, 4 mai, 142.
Maus, Octave (1913b). «Publications artistiques. Gli artisti contemporanei […]». *L'Art moderne*, 32, 10 août, 253.

**25** Si segnala che nell'ultimo numero de l'*Emporium* Vittorio Pica ha trattato di numerosi incisori belgi. Cf. Pica, 1903a, 18, 108, 423-35.

**26** Viene ricordato un contributo di Ignacio Zuloaga pubblicato su *Emporium*. Cf. Pica 1904a, 19, 114, 413-29.

**27** Si parla dello scritto dedicato a Jef Lambeaux apparso su *Emporium*. Cf. Pica 1904b, 20, 117, 163-79.

**28** Si segnala che Vittorio Pica ha recentemente recensito positivamente gli ultimi libri di Camille Lemonnier ed Eugène Demolder.

**29** Si accenna alla pubblicazione su Santiago Rusiñol. Cf. Pica 1905a, 21, 123, 171-84.

**30** Si parla nuovamente del contributo su Santiago Rusiñol. Cf. Pica 1905a, 21, 123, 171-84.

**31** Viene sponsorizzato il volume *L'Arte Mondiale alla VI Esposizione di Venezia*. Cf. Pica 1905b.

**32** Si segnala lo scritto su Alfred Delaunois pubblicato su *Emporium*. Cf. Pica 1906a, 23, 137, 322-36.

**33** Si parla dell'articolo pubblicato sul *Secolo* di Milano che tratta degli scultori belgi che hanno partecipato all'Esposizione Internazionale di Milano del 1906 e del contributo sui pittori belgi apparso nella rivista *Il Rinascimento*. Cf. Pica 1906b, 2, 16, 33-41.

**34** Viene segnalata lo scritto su Auguste Renoir pubblicato su *Emporium* nel dicembre del 1906. Pica 1906c, 24, 144, 403-23.

**35** Si accenna all'uscita *Attraverso gli Albi e le Cartelle*.

**36** Si accenna al contributo *L'Arte giapponese al Museo Chiossone di Genova* pubblicato a Bergamo dall'Istituto italiano d'arti grafiche. Cf. Pica 1907b.

**37** Si segnala lo scritto *Artisti contemporanei: Camille Pissarro, Alfred Sisley* pubblicato su *Emporium*. Cf. Pica 1907a, 26, 153, 165-78.

**38** Si ricorda l'uscita *Attraverso gli Albi e le Cartelle (Sensazioni d'Arte)* e uno scritto su Victor Rousseau (Cf. Pica 1908a, 27, 158, 85-100).

**39** Si parla degli studi di Vittorio Pica dedicati a Edgar Degas, Victor Rousseau, Alberto Martini e Constantin Somoff. Cf. Pica 1907c, 26, 156, 405-18; Pica 1908a, 27, 158, 85-100; Pica 1908c, 27, 160, 266-80; Pica 1908b, 27, 159, 165-82.

## Bibliografia

Bacci, Giorgio; Lacagnina, Davide; Pesce, Veronica; Viva, Denis (a cura di) (2016). *Diffondere la cultura visiva. L'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni = Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Classe di Lettere e Filosofia 5, 2. Pisa: Edizioni della Normale, 637-744.

Berg, Christian; Halen, Pierre (a cura di) (2000). *Littératures belges de langue française. 1830-2000. Histoire & perspectives*. Bruxelles: Le Cri.

Cavenago, Margherita (2016). «Vittorio Pica e l'esempio "di eleganza, di piacevolezza e di misura" delle arti decorative francesi». Lacagnina, Davide (a cura di), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*. Milano-Udine: Mimesis, 283-302.

Cavenago, Margherita (in corso di stampa). «L'exercice de la critique au-delà des limites géopolitiques et linguistiques: la production francophone dans le corpus du critique italien Vittorio Pica (1862-1930)». *Une nouvelle histoire de la critique dart à la lumière des humanités numériques? = Actes du colloque international* (Parigi, 17-19 mai 2017).

Ciampani, Andrea; Tilly, Pierre; Viaene, Vincent (a cura di) (2002). *Italia e Belgio nell'Ottocento europeo. Nuovi percorsi di ricerca* = Atti del Convegno Internazionale (Roma, 25-26 maggio 2001). Roma: Istituto per la Storia del Risorgimento italiano.

Comberiati, Daniele (2014). *Nessuna città d'Italia è più crepuscolare di Roma. Le relazioni fra il cenacolo romano di Sergio Corazzini e i simbolisti belgi*. Bruxelles: Peter Lang.

D'Antuono, Nicola (2002). *Vittorio Pica. Un visionario tra Napoli e l'Europa*. Roma: Carocci.

Delzenne, Yves-William; Houyouw, Jean (a cura di) (1998). *Le Nouveau Dictionnaire Des Belges.* 2 voll. Bruxelles: Le Cri.

Fanti, Laura (2017). «Vittorio Pica: l'incontro con l'opera di Henry de Groux e James Ensor». Lacagnina, Davide (a cura di), *L'officina internazionale di Vittorio Pica. Arte moderna e critica d'arte in Italia (1880-1930)*. Palermo: Torri del Vento Edizioni, 159-82.

Gaudio, Alessandro (2006). *La sinistra estrema dell'arte. Vittorio Pica alle origini dell'estetismo in Italia*. Manziana: Vecchiarelli.

Gola, Sabina (1999). *Un demi-siècle de relations culturelles entre l'Italie et la Belgique (1830-1880).* 2 vols. Bruxelles-Rome: Institut historique belge de Rome.

Joiret, Michel; Bernard, Marie-Ange (1999). *Littérature belge de langue française*. Bruxelles: Didier Hatier.

Lacagnina, Davide (2005). «Votre œuvre si originale et si puissante. Vittorio Pica scrive a Joaquín Sorolla». *Matèria: Revista d'Art*, 5, 69-89.

Lacagnina, Davide (2011). «Le penombre di un giardino spagnolo. Vittorio Pica e la fortuna di Santiago Rusiñol in Italia fra pittura e letteratura». *Storia dell'Arte,* 30 (130), 94-109.

Lacagnina, Davide (2015). «Pica, Vittorio». *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 83, 122-7.

Lacagnina, Davide (a cura di) (2016). *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*. Milano-Udine: Mimesis.

Pica, Vittorio (1890). All'Avanguardia: studi sulla letteratura contemporanea. Napoli: Pierro.

Pica, Vittorio (1894). *L'Arte dell'Estremo Oriente*. Torino-Roma: L. Roux.

Pica, Vittorio (1895). *L'Arte europea a Venezia*. Napoli: Pierro.

Pica, Vittorio (1897a). «Attraverso gli albi le cartelle. (Sensazioni d'arte). 7. Donnay – Berchmans – Rassenfosse – Maréchal». *Emporium*, 6 (35), 361-84.

Pica, Vittorio (1897b). *L'arte mondiale a Venezia*. Napoli: L. Pierro.

Pica, Vittorio (1898). *Letteratura d'eccezione*. Milano: Baldini & Castoldi.

Pica, Vittorio (1900). «Letterati belgi». *Fanfulla della domenica*, 23 dicembre, 1.

Pica, Vittorio (1901). «La pittura all'Esposizione di Parigi». *Emporium*, 13 (76), 243-62.

Pica, Vittorio (1902). «Artisti contemporanei: Fernand Khnopff». *Emporium*, 16 (93), 171-88.

Pica, Vittorio (1903a). «Arte contemporanea: acquafortisti belgi». *Emporium*, 18 (108), 423-35.

Pica, Vittorio (1903b). «Artisti contemporanei: Lèon Fréderic». *Emporium*, 17 (100), 245-61.

Pica, Vittorio (1903c). «Artisti contemporanei: Emile Claus». *Emporium*, 18 (106), 243-61.

Pica, Vittorio (1903d). *L'Arte mondiale alla V Esposizione di Venezia*. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche.

Pica, Vittorio (1903e). «Artisti contemporanei: Chales Cottet». *Emporium*, 18 (104), 83-97.

Pica, Vittorio (1903f). *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*. 4 voll. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche.

Pica, Vittorio (1904a). «Artisti contemporanei: Ignacio Zuloaga». *Emporium*, 19 (114), 413-29.

Pica, Vittorio (1904b). «Artisti contemporanei: Jef Lambeaux». *Emporium*, 20 (117), 163-79.

Pica, Vittorio (1905a). «Artisti contemporanei: Santiago Rusinol». *Emporium*, 21 (123), 171-84.

Pica, Vittorio (1905b). *L'Arte mondiale alla VI Esposizione di Venezia*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

Pica, Vittorio (1905c). «Trois artistes d'exception: Audrey Beardsley, James Ensor, Édouard Munch». *Mercure de France*, 15 août 1905, 517-30.

Pica Vittorio (1906a). «Artisti contemporanei: Alfred Delaunois». *Emporium*, 23 (137), 322-36.

Pica Vittorio (1906b). «La moderna scuola di pittura del Belgio». *Il Rinascimento*, 2 (16), 33-41.

Pica, Vittorio (1906c). «Artisti contemporanei: Auguste Renoir». *Emporium*, 24 (144), 403-23.

Pica Vittorio (1906d). «L'Arte decorativa all'Esposizione di Milano. Il padiglione belga». *Emporium*, 24 (139), 3-20.

Pica, Vittorio (1907a). «Artisti contemporanei: Camille Pissarro – Alfred Sisley». *Emporium*, 26 (153), 165-78.

Pica, Vittorio (1907b). *L'arte giapponese al Museo Chiossone di Genova*. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche.

Pica, Vittorio (1907c). «Artisti contemporanei: Edgar Degas». *Emporium*, 26 (156), 405-18.

Pica, Vittorio (1907d). *L'Arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

Pica, Vittorio (1908a). «Artisti contemporanei: Victor Rousseau». *Emporium*, 27 (158), 85-100.

Pica, Vittorio (1908b). «Artisti contemporanei: Konstantin Somoff». *Emporium*, 27 (159), 165-82.

Pica, Vittorio (1908c). «Un illustratore italiano di Edgar Poe». *Emporium*, 27 (160), 266-80.

Pica, Vittorio (1909). *La Galleria d'arte moderna di Venezia*. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche.

Pieri, Marzia (2016). «Vittorio Pica spettatore di teatro». Lacagnina, Davide (a cura di), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*. Milano-Udine: Mimesis, 91-104.

Ruggiero, Nunzio (a cura di) (2004). *Vittorio Pica, Votre fidèle ami de Naples. Lettere a Edmond de Goncourt 1881-1896*. Napoli: Guida.

Ruggiero, Nunzio (2009). *La civiltà dei traduttori: transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Ottocento*. Napoli: Guida.

Russo, Amanda (2014-2015). *I pittori italiani e il Belgio (1851-1912): salons, incontri e pagine d'arte* [tesi di dottorato]. Trieste: Università degli Studi di Trieste.

Russo, Amanda (in corso di stampa). «Un ponte culturale fra l'Italia e il Belgio: lettere inedite di Vittorio Pica (1887-1920)». *L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità*, 14, 235-57.

**Rivista annuale**
Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali
dell'Università Ca' Foscari Venezia




Università
Ca'Foscari
Venezia